Tradução

A estética é uma categoria transcultural[1]

Tradução

Hércules Lima
Mestrando do Programa Associado de Pós-Graduação em Antropologia UFC/UNILAB

Kleyton Rattes
Professor Adjunto – Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará
Programa Associado de Pós-Graduação em Antropologia UFC/UNILAB

Introdução

James F.Weiner

Em um ponto de seu argumento inicial a favor da moção "a estética é uma categoria transcultural", Jeremy Coote comenta sobre a série de monografias antropológicas que apareceram, nos últimos anos, com a palavra "estética" em seus títulos, e se pergunta por que esta palavra raramente aparecia em títulos antes, por exemplo, de 1970. Sem dúvida, as ciências sociais e a antropologia ampliaram, recentemente, suas preocupações com a questão da estética, como também com a da poética. As razões para isso têm a ver, penso eu, com a atual teorização sobre a modernidade e o modernismo, assim como com o lugar da antropologia e da teoria social, em geral, no interior da sociedade e cultura ocidentais do final do século XX.

Em termos gerais, podemos identificar três fenômenos conectados do final daquele século. Primeiro, testemunhamos a emergência dos meios de comunicação de massa globalizados, particularmente, em suas formas visuais como televisão, vídeos e filmes. Segundo, porque as comunicações globais instantâneas estão borrando os intervalos temporais entre os eventos, as suas transmissões e o seus testemunhos; nós experimentamos uma supressão do tempo, um fenômeno que se faz mais saliente pela facilidade com que artefatos, práticas, linguagens e eventos, de marcos históricos e temporais variados, estão, agora, justapostos em nossa vida cotidiana. Por último, como consequência disso, também experimentamos uma supressão do espaço; uma virtualização de percepções e relações espaciais, de modo que as relações de proximidade e distância são simuladas por meio das redes de comunicação global, e não em termos de distância geográfica absoluta.

A combinação da universalização das representações televisionadas do mundo com o nosso motivo político global dominante, o nacionalismo, tem realçado, de modo poderoso, a *estetização da política,* que tem sido, por sua vez, um componente chave do modernismo do século XX na Europa

[1] Traduzido de MORPHY, H; OVERING, J; COOTE, J; GOW, P. "Aesthetics is a cross-cultural category". In: INGOLD, Tim (org.). **Key Debates in Anthropology**, p. 203-236. Londres: Routledge, 1996.

e na América do Norte. O nacionalismo, de modo inevitável, depende massivamente de imagens – dos mitos, dos ícones e das exibições visuais, dos teatros e cerimônias do Estado, tudo o que faz o nacionalismo intrinsecamente interessante para a antropologia. Nacionalismo e cultura estão, obviamente, conectados, e apelos feitos em torno da identidade nacional, muitas vezes, se parecem com os argumentos com os quais antropólogos justificam sua definição de cultura. Em antropologia, a estetização da política se converte na estetização da cultura e, de fato, do próprio social.

Considerada nos termos de seus efeitos práticos na conduta de nossa vida cotidiana, a nossa dependência das redes de comunicação global nos encoraja a fazer de tudo uma questão de representação e auto representação, de manipulação de imagem, administração e geração de consenso. Essa transformação em nossas práticas representacionais também tem afetado nossa antropologia, e tem levado muitos a considerar a cultura e a vida social da mesma forma, isto é, em termos de representação e auto representação. E apesar dessa estetização não entrar no debate, para o qual escrevo esta introdução, exceto talvez tangencialmente no comentário de Alfred Gell, podemos pôr o debate neste contexto maior por ele indicado em sua argumentação.

Howard Morphy, que propõe a moção, e Joanna Overing, que se opõe a ela, iniciam com uma quase perfeita caracterização de dois tratamentos do conceito de estética na Primeira e Terceira Críticas de Kant, respectivamente. Morphy sustenta que a estética é sobre o modo como a capacidade sensorial humana constrói e dá forma ao estímulo. Overing fala da estética como juízo da beleza e do gosto – a estética "pura" enquanto tal –, e a considera um fenômeno do modernismo europeu não aplicável, automaticamente, às sociedades não-ocidentais.

Os dois intelectuais seguintes mantêm este contraste, o entre a estética kantiana transcendental e a pura, mas de um modo que inverte as posições respectivas dos proponentes. Temos Jeremy Coote, referendando a moção, argumentando que se o povo Dinka e o povo Ioruba apelam, em seus próprios vocabulários (assim como os Piaroa com os quais Overing trabalhou), para ideias de beleza e graça, então este fato sozinho deveria nos convencer de que as categorias estéticas têm aplicabilidade transcultural. Esse ponto foi enfatizado, ainda mais, durante a discussão por Marcus Banks. Ele observa que todos os participantes do debate realizaram seus trabalhos etnográficos em "sociedades sem Estado" e que se algum deles tivesse trabalhado em sociedades complexas da Ásia (por exemplo, na Índia ou China), onde o discurso e a teoria sobre estética são bem desenvolvidos e têm uma longa história não afetada por nada modernista ou europeu, então, a moção teria aparecido literalmente incontestável.

Contudo, Peter Gow, outro a se opor à moção, responde a Banks traçando as duas noções kantianas de estética de modo mais aproximado, na esteira do que fez Bourdieu, do apelo à ideia

de distinção ou discriminação. Enquanto, por um lado, as categorias de intuição e cognição se combinam para dar aos seres humanos a capacidade de fazer distinções entre objetos, por outro lado, a história e a teoria da arte e da estética fornecem, para pessoas no ocidente, as práticas e os vocabulários com os quais podem fazer os julgamentos que sustentam e instauram suas distinções sociais e de classe. *Isso* é o que distingue o *nosso* discurso estético. Gow conclui, a partir disso, que nossa prática estética é sempre a de fazer essas distinções, de fazer *julgamentos*. Na medida em que a razão fundamental da antropologia é *evitar* fazer esses tipos de juízos – o mais destacado nesse contexto, por exemplo, é julgar uma cultura em termos de sua capacidade de produzir coisas belas – então, isto deve ser um anátema para a antropologia.

Eu gostaria agora de abandonar o precedente de imparcialidade editorial e tomar uma posição pessoal. Penso que, em retrospecto, o argumento de Gow foi provavelmente o que assegurou a vitória para os opositores da moção. Porque ele chamou atenção para o que, acredito, era um obstáculo ao argumento inicial de Overing. Esse obstáculo dizia respeito a um problema que parecia tecer seu caminho por todo o debate: o da contextualização. Overing opõe-se à estética modernista porque se trata de uma categoria que aspira retirar, do objeto de arte, a sua característica situada no mundo. Entre os Piaroa, observa, considerações sobre a beleza dos objetos são inseparáveis de questões em torno de sua utilidade e sua potência produtiva cotidiana. Porém, ela sustenta que a antropologia da arte, ainda filtrada na sensibilidade modernista da transcendência do objeto de arte, acha "a ideia da utilidade cotidiana dos objetos de arte... detestável".

Contudo, durante o debate, Sonia Greger assinalou que, na Terceira Crítica, Kant não falava da autonomia dos objetos estéticos nos termos dessas noções contemporâneas de juízo, que Bourdieu e Gow destacam. Kant acreditava que o objeto de arte tinha um "fim em si mesmo". Ele queria saber exatamente por que o objeto de arte *não* pode ser objeto de julgamento no sentido comum. Isso é, ele endereçava o problema da transcendência sem o qual, como o recente artigo de Gell sobre a arte trobiand deixa nítido [2], a obra de arte não nos permite perspectiva alguma sobre o cotidiano. Voltando às minhas observações iniciais, é apenas porque, diferente da estética modernista, essencialmente do *século XIX,* que Overing invoca como um espantalho, nossa vida no final do século XX tem sido tão minuciosamente estetizada, que nossa sensibilidade àquilo que Baudrillard chama de "transcendência crítica" – que ele poderia apenas querer dizer no sentido kantiano original – desapareceu. A arte está morta... porque a realidade em si mesma, totalmente impregnada por uma estética que é inseparável de sua própria estrutura, tem sido confundida com

[2] GELL, A. The technology of enchantment and the enchantment of technology. In: COOTE, J; SHELTON, A. (org.). **Anthropology, art and aesthetics**, eds J.Coote and A.Shelton. Oxford: Clarendon, 1992. Tradução disponível: GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 40-63, 2005.

sua própria imagem[3]. O apelo de Overing por contextualização parece ter a mesma imagem em mente. Seguindo-a perdemos qualquer possibilidade de caracterização do poder da arte como transcendente, algo que ainda precisa ser debatido dentro da antropologia.

Parte I

As apresentações

A favor da moção (1)

Howard Morphy

Deixem-me começar dizendo sobre o que este debate não é. Não argumentaremos por uma estética universal: isto é, que existem critérios universais para avaliar as propriedades estéticas de obras de arte que operam transculturalmente – propriedades tais como equilíbrio, proporção relativa, simetria e assim por diante. Não argumentaremos, como fizeram Firth e Forge até certo ponto[4], que o critério para determinar o que é ou não é boa arte exista independentemente da cultura. Antes, preocupamo-nos apenas em estabelecer que o conceito de estética é útil para aplicar na análise transcultural. Longe de elogiar nossos juízos estéticos sobre os artefatos de outros povos, sustentamos que a estética dos objetos deve ser analisada no contexto das sociedades que os produzem: é esse uso do conceito de estética, a saber, desenvolver o entendimento da cultura de "outros" povos, pois é isso que lhe dá aplicabilidade transcultural. Argumentaremos ainda que, ao falharem em considerar a estética das culturas, antropólogos ignoram um corpo de indícios que os permitiriam um acesso único ao aspecto sensorial da experiência humana: como as pessoas se sentem e respondem ao mundo. Não excluímos inteiramente a possibilidade de certos traços universais da estética humana, contudo não pretendemos explorá-los aqui.

Primeiro, o que entendemos por categoria transcultural? Vemos a antropologia como uma disciplina que envolve a tradução de eventos e comportamentos de uma cultura, para que possam ser entendidos por membros de uma outra, nos termos dos valores que têm no contexto da cultura original. A antropologia, assim definida, depende da existência de categorias transculturais implícitas ou explícitas, a serem utilizadas no processo de tradução. A antropologia nasceu como disciplina europeia e com o objetivo principal da tradução muito voltada para a satisfação de uma audiência europeia. A terminologia e a problemática da antropologia eram tendenciosas em relação às preocupações europeias e às categorias do pensamento europeu. Contudo, em sua história, ela

[3] BAUDRILLARD, J. **Seduction.** trans. B.Singer. Basingstoke: Macmillan, 1990, p. 151.
[4] FIRTH, R. **Elements of social organization**. London: Tavistock, 1951, p. 156; FORGE, J. A.W. The Abelam artist. In: **Social Organisation**: essays presented to Raymond Firth. London: Frank Cass, 1967.

se tornou uma disciplina voltada para eliminar suas próprias preconcepções. A história da antropologia, em parte, tem sido o desenvolvimento de um vocabulário conceitual projetado para entender a cultura em seu contexto. Essa forma débil de relativismo cultural, com seu objetivismo subjacente, tem guiado a antropologia na maior parte de sua história. A ideia de que há algo lá fora que pode ser melhor entendido, em seus próprios termos, por antropólogos que por não antropólogos, tem sido, há tempos, a principal justificativa para a disciplina. Embora tal perspectiva possa ser criticada por fazer parte do grande processo de constituição do "outro", de reificação da cultura e de fixação da fluidez dos sistemas humanos de significado, vejo esses argumentos mais como precauções do que como críticas teoricamente válidas.

O desenvolvimento da antropologia, enquanto tradução transcultural, resultou no desenvolvimento de uma metalinguagem para o discurso. Essa metalinguagem inclui tanto os termos chave para instituições, grupos e objetos – tais como "metades", "linhagens", "lançadores de lanças" [*spearthrower*] e "vazo", que podem ser usados por entre diferentes culturas –, quanto certos instrumentos analíticos que podem ser aplicados para entender processos socioculturais – por exemplo, "segmentação", "aliança" e "símbolo". A metalinguagem, no campo da antropologia, não é tão amplamente compartilhada, como no caso de muitas outras disciplinas, como a linguística estrutural com seu conjunto de definições precisas e sua epistemologia convencional. O vocabulário antropológico é o de um campo de discursos que está mudando ao longo do tempo e no qual muitas pessoas discordam acerca dos significados dos termos, geralmente os utilizando de modos fundamentalmente diferentes sem perceber. Certos termos, como "patrilinhagem", duram mais tempo do que outros. Quem ainda, porém, lembra o que é filiação complementar[5]?

O vocabulário que se desenvolve não é passivo. A empreitada antropológica é um diálogo, que inevitavelmente provoca mudanças tanto nos temas de sua pesquisa quanto na própria disciplina[6]. Os termos da metalinguagem antropológica também se tornam parte do modo como membros das culturas estudadas se apresentam ao mundo. Os Yolngu, do nordeste da Terra de Arnhem, prontamente fazem uso da terminologia de clãs e metades em conversas com europeus. Contudo, seria errado enfatizar demais a difusão dos termos antropológicos comparada à de outras disciplinas. Os Yolngu utilizam a terminologia linguística de verbos, substantivos, orações relativas e consoantes retroflexas com uma facilidade que encantaria um diretor conservador da área da educação. E o vocábulo presente em contratos e direitos autorais entrou no discurso cotidiano

[5] FORTES, M. Descent, filiation and affinity. **Man**, 59, p. 193–7, 1959.

[6] STRATHERN, M. **The Gender of the Gift**: problems with women and problems with society in Melanesia, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 8. Tradução disponível: STRATHERN, M. **O gênero da dádiva**: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006, p. 19.

yolngu: pinturas corporais são "títulos de crédito" [7] e pessoas podem solicitar acordos de direitos de uso para a reprodução de fotografias. O processo, contudo, é de mão dupla e os conceitos que se desenvolvem e adquirem significados específicos, por meio da pesquisa antropológica, podem afetar o modo como determinado tema é entendido pelo Ocidente. O impacto da pesquisa antropológica sobre bruxaria nos estudos de história europeia é um exemplo: os historiadores se emanciparam de um conceito contemporâneo eurocêntrico de bruxaria, devido às pesquisas africanistas, permitindo-os alcançar um melhor entendimento de seu próprio passado[8]. As palavras, no instrumental heurístico antropológico, são gradualmente distanciadas de seus sentidos na linguagem cotidiana e adquirem valor a partir de seu uso no discurso antropológico, que cada vez mais se aparta das preconcepções eurocêntricas. Ao aplicar os termos a novos contextos, os antropólogos devem sempre estar conscientes do perigo de impor sentidos externos ao fenômeno em questão; conceitos devem ser usados de modo flexível no processo de tradução cultural.

Os conceitos que demonstram ser demasiadamente eurocêntricos – como "civilização" e "primitivo" – são eventualmente descartados, enquanto outros têm seu significado modificado. Entretanto, certos termos permanecem e sua retenção implica que os fenômenos de culturas diferentes, dentro de suas gamas de referências respectivas, são de algum modo comparáveis. Isso resultou, por um lado, no desenvolvimento de vocabulários regionais aplicáveis a determinadas áreas culturais, como as Ilhas da Polinésia ou o Cinturão do Gado na África Oriental, e, por outro lado, em uma generalidade crescente da linguagem antropológica. Dado que o processo da antropologia tem sido de reconhecimento da diversidade cultural, houve a tendência a mover-se em direção a conceitos gerais como "troca", "gênero" e "identidade". Os conceitos gerais que sobrevivem dizem algo sobre as capacidades dos seres humanos e as possíveis características das sociedades humanas. É nesse contexto que colocamos o conceito antropológico de "estética".

A estética tem um lugar estabelecido na filosofia europeia, referindo-se tanto a uma capacidade particular de resposta e a uma forma de ação no mundo que é intrínseca à nossa noção do que é necessário para ser um ser humano quanto à capacidade de pensar. Mesmo que antropólogos tenham aprendido a não tomar nenhuma de suas categorias como dadas, como universais, na prática estas são de grande valor para a pesquisa comparativa, mesmo que sejam eventualmente rejeitadas. Argumentamos que a proposição "os seres humanos têm a capacidade para resposta estética" não é mais ou menos questionável que a assertiva "os seres humanos têm a

[7] MORPHY, H. "Now you understand": an analysis of the way in which Yolngu have used sacred knowledge to maintain their autonomy. In: PETERSON, N.; LANGTON, M. (org). **Aborigines, land and land rights**. Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies, 1983.
[8] THOMAS, K. **Religion and the decline of magic**. London: Weidenfeld and Nicolson, 1971.

capacidade para pensar". Ambas são proposições genéricas que resultam em uma multiplicidade de pesquisas diferentes.

Não darei uma definição simples de estética, já que seria tão difícil quanto fornecer a definição de uma linha de pensamento humano, e correria o perigo de criar meu próprio espantalho. Em vez disso, indicarei a variedade de questões que concernem à pesquisa transcultural sobre estética[9]. A estética refere-se ao efeito qualitativo do estímulo nos sentidos. Os estímulos podem ser materiais, decorrentes das propriedades do mundo, que se podem ver, sentir ou ouvir, ou podem ser o resultado da compreensão de uma ideia. Tais estímulos estão integrados de diferentes modos, nos sistemas culturais e comportamentais humanos, e podem ser interpretados em diferentes níveis: um som pode ser um componente da fala, uma luz pode ser uma advertência, uma picada de agulha pode ser tratamento médico. Uma resposta estética reflete a capacidade humana de apreciar as propriedades da forma, independentemente de qualquer função particular. A estética envolve a apreciação de qualidades ao longo de uma série de dimensões, incluindo suavidade, solidez, luminosidade, densidade, brilho, nitidez e por aí vai[10].

Não argumentamos que os estímulos são experienciados independentemente da cultura. Certamente, as apreciações são relativas ao contexto cultural. Os estímulos têm certa autonomia deste tanto quanto um choque elétrico, uma luz piscante, um objeto pesado ao cair sobre o pé ou o cheiro de ovos podres podem ter efeitos neurofisiológicos semelhantes para todos. Contudo, ainda assim, os limiares da dor variam individualmente e de acordo com a socialização, e, nos extremos, as sensações frequentemente se fundem. As pessoas são socializadas em um mundo de sensações que afeta a qualidade de uma experiência ou o modo como um objeto é experienciado; o que alguns acham prazeroso, outros acham repulsivo.

A estética está preocupada com a capacidade humana de atribuir valores qualitativos a propriedades do mundo material. Não afirmamos que atribuições particulares feitas sejam universais. As propriedades físicas, em si, não são qualidades, e sim diferenças que formam a base para distinções que subjazem ao sistema de valores. As propriedades físicas têm um efeito nos sentidos, mas é o processo de transformação estética o que atribui valor a uma propriedade, valor esse que geralmente se associa com uma resposta emocional. Argumentamos que a capacidade humana de transformar propriedades físicas em avaliações estéticas é essencial para compreender a ação e a escolha humanas, tanto nos contextos contemporâneos, quanto nos evolutivos. Sem

[9] MORPHY, H. Aesthetics in a cross-cultural perspective: some reflections on Native American basketry'. **Journal of the Anthropological Society of Oxford**, 23, p. 1–16, 1992 ; 'From dull to brilliant: the aesthetics of spiritual power among the Yolngu'. In: COOTE, J.; SHELTON, A (org.). **Anthropology, art, and aesthetics**. Oxford: Clarendon, 1992; INGOLD, T. The anthropology of art. In: **Companion Encyclopedia of Anthropology**. London, Routledge, 1994.

[10] Ver o conceito de "qualisigno" [*qualisign*] em MUNN, N. M. **The fame of Gawa:** a symbolic study of value transformation in a Massim (Papua New Guinea) Society. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

levar os fatores estéticos em consideração, é difícil explicar o porquê, no período aurignaciano na Europa, alguns 30.000 anos atrás, que miçangas eram feitas de uma gama limitada de materiais crus, todos os quais partilhavam cores pasteis características e uma textura suave semelhante a sabão[11].

A estética se ocupa de todo o processo de socialização dos sentidos com a avaliação das propriedades das coisas. Contudo, as socializações acontecem no contexto dos processos a partir dos quais as qualidades adquirem conotações e se incorporam dentro dos sistemas de significado. Isso pode acontecer no nível geral das qualidades em si mesmas, como Munn demostrou no caso de propriedades como densidade e leveza, na região de Massim na Papua Nova Guiné[12]. Mais especificamente, as qualidades se organizam em sistemas formais de arte, música ou grafismo para criar formas que podem ser usadas para propósitos particulares ou para criar contextos para certos eventos, como uma celebração, um ritual. Isto é, a música ou a escultura podem ser destinadas à contemplação ou para marcar uma celebração concreta específica.

É essa inter-relação entre o sensorial e o semântico o que faz com que a estética seja um foco importante para a pesquisa antropológica, já que a qualidade da sensação pode ser interpretada como um sinal significativo, como também uma ideia pode evocar uma resposta estética. As ideias podem acalmar e excitar os sentidos tanto quanto objetos. O vocabulário dos sentidos promove uma fonte única para abordar o modo no qual as pessoas se sentem no mundo. A estética dá acesso à experiência do poder espiritual, ao sentimento de estar na presença de autoridade, bem como, mais mundanamente, a um entendimento dos motivos pelos quais algumas pessoas compram um tipo específico de sabão.

A antropologia recentemente tem começado a enfatizar o modo em que os processos e valores sociais são objetificados em uma multiplicidade de formas, variando desde o corpo humano, passando a casas e tipos de cestaria, até rituais mortuários. Tais objetificações[13] se tornam o lócus para reprodução cultural e social, para a socialização das pessoas nas rotinas e disposições tidas como dadas, que ajudam a sustentar o mundo familiar em que vivem. Argumentaríamos que, na maioria dos casos, estas formas mediadoras são melhor apreendidas por meio de uma perspectiva mais ampla preocupada com a qualidade das formas que transcendem o particular e operam por meio de contextos[14]. A antropologia do corpo deve ser uma antropologia das

[11] WHITE, R. Beyond art: towards an understanding of the origins of material representation in Europe. **Annual Review of Anthropology** 21, p. 537;7–64, 1992; Technological and social dimensions of' "Aurignacian-age" body adornments across Europe. In: **Before Lascaux**: the complex record of the Upper Paleolithic, Boca- Raton, FL: CRC Press, 1993.
[12] MUNN, N. M. **The fame of Gawa***:* a symbolic study of value transformation in a Massim (Papua New Guinea) Society. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 80ff
[13] MILLER, D. **Material culture and mass consumption**. Oxford: Blackwell, 1987.
[14] MORPHY, H. From dull to brilliant: the aesthetics of spiritual power among the Yolngu. In: COOTE, J.; SHELTON, A. (org.). **Anthropology, art, and aesthetics**. Oxford: Clarendon, 1992.

vestimentas e dos adornos corporais, assim como a antropologia das vestimentas requer uma exploração dos conceitos corporais e das construções cognitivas do corpo. E a antropologia das vestimentas deve estar integrada a uma antropologia da estética, que coloque os significados, as conotações e os efeitos sensoriais particulares da aparência corporal dentro de um quadro geral de qualidades, valores e construções culturais. Nós não sustentamos, é claro, uma estética cultural uniforme, nem pretendemos remover a estética do campo da prática. Pelo contrário, vemos a estética como um campo de discurso que opera, geralmente, nos sistemas culturais humanos, já que, de modo semelhante a processos cognitivos, pode se aplicar a todos os aspectos da ação humana.

É parcialmente por meio da transformação de propriedades físicas em qualidades estéticas que as pessoas sentem e percebem sua existência no mundo. Essas qualidades são importantes para influir no tipo de ambiente que as pessoas criam para si mesmas, nos contextos em que elas se sentem felizes ou ansiosas, nas escolhas que tomam sobre o que vestir ou que sabão em pó comprar. A estética é, portanto, parte integral do estudo sobre o consumo, sobre a experiência religiosa e sobre a autoridade política, assim como, mais obviamente, o é nas áreas da antropologia da arte e da cultura material.

Contra a moção (1)

Joanna Overing

A proposição de que a estética é uma categoria transcultural pode ser contestada por uma boa razão: a categoria estética é específica da era modernista. Como tal, caracteriza uma *consciência específica da arte*. Tecnicamente, estética se refere ao estudo filosófico da arte que teve suas origens no fim do século XVIII – foi Baumgarten quem cunhou o termo, em seu *Reflections on poetry* de 1735[15]. Longe de ter um apelo universal, o significado da estética é intrinsecamente histórico. Como Eagleton observa[16], a estética é um conceito burguês e elitista no sentido histórico mais literal, incubado e nutrido no Iluminismo racionalista.

Peter Gow e eu abordaremos duas questões. Primeiro, devemos salientar a peculiaridade da categoria, já que no caso trata-se de o ocidente ser o povo estranho, a exceção, em sua consideração sobre o belo e a atividade artística. O mais peculiar é a ideia de autonomia das artes, de algo chamado "belas artes" como uma área distinta, atividade separada de todos os outros

[15] BAUMGARTEN, A. G. **Reflections on poetry**: Alexander Gottlieb Baumgarten's 'Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Trad. K. Aschenbrenner and W.B.Holther. Berkeley: University of California Press, 1954.

[16] EAGLETON, T. **The ideology of the aesthetic**. Oxford: Blackwell, 1990, p. 4. Edição brasileira: EAGLETON, T. **A ideologia da estética**. Zahar: Rio de Janeiro, 1993.

domínios da experiência. Por esse horizonte singular, nós podemos agradecer a influência de Kant, que decretou que o juízo estético era essencialmente diferente dos juízos do tipo moral e científico. Nós desengatamos "as artes" do social, do prático, da moral, do cosmológico, e fizemos com que a atividade artística fosse especialmente diferente da tecnológica, da cotidiana e da produtiva. Segundo, nossa preocupação é revelar a incongruência de tal noção purificada em torno do objeto de arte – com sua ênfase na formalidade, imaculada pela utilidade ou vontade – quando confrontada contra conceitualizações de outros povos sobre o belo e sua produção. A arte e a beleza não estão tão descontextualizadas em outras sociedades. No pensamento grego e romano, por exemplo, o valor da arte estava ligado à sua utilidade social e à produtividade percebida.

O argumento, portanto, é que a categoria estética - que é inconcebível fora das preocupações modernistas -, é uma daquelas que, mais do que qualquer outra coisa, antropólogos devem superar. Ela traz perigos escondidos à tarefa de entender e traduzir as ideias de outros povos sobre o belo, pois está profundamente incrustada em categorias específicas do pensamento modernista.

Para ajudar a elucidar a particularidade da categoria, primeiro, apresentarei dados etnográficos dos bem-conhecidos *Zwázibo* e seu Culto ao Objeto de Arte e, em seguida, dos Piaroa da Amazônia. O objetivo é contrastar dois povos que são, respectivamente, estranhos entre si em matéria de arte.

Há cerca de três séculos, os sábios z*wázibo* de *Naeporúe* [17] se rebelaram contra seus padres: acusaram-nos de ignorância e de proclamarem inverdades sobre o cosmos. Os sábios, então, declararam ter a posse dos verdadeiros segredos do universo, pois eles haviam descoberto a magia e a potência dos números: feito alcançado por meio do poder de seu próprio pensamento. Foi por intermédio da contemplação destes números que o universo pôde ser conhecido e controlado, e todas as coisas materialmente boas alcançadas. Parecia que isso estava certo, porque sua nova magia resultou ser espetacularmente um sucesso. Foi especialmente benéfica para os *Zwázibo,* que se tornaram o povo mais poderoso e rico de *Naeporúe.* Demonstrou-se que os padres estavam errados e suas crenças antiquadas foram descartadas.

Contudo, sem deuses, padres e cosmologia, a vida se tornou muito monótona. A vida precisava mais do que abundância material; ela necessitava de beleza e algo para agradar a alma.

[17] N.T.: Neologismos sem solução de tradução para o português, por combinarem anagrama anglo-saxão e aspectos prosódicos de uma expressão do francês moderno falada em inglês. O neologismo *Naeporúe* é um anagrama para "europeu", em inglês, *european*. Já as palavras *Borzwázi* e *Zwázibo* são neologismos que brincam com a expressão de origem francesa *bourgeoisie,* "burguesia", mimetizando, na escrita alfabética, a pronúncia da expressão por um falante inglês. Optamos por manter como no original, ao invés de adaptar a tradução, porém é importante deixar explícitos os intentos de J. Overing, de modo a não induzir leitores, partindo do português, a imaginar uma outra referência étnica.

Assim, os sábios *zwázibo* decidiram criar uma nova religião, uma sem deuses novos e seus poderes: eles queriam experimentar o sublime sem os deuses. A solução foi criar o Culto ao Objeto de Arte. Eles iniciaram sua busca pela verdade universal da beleza, assim como uma vez fizeram pela verdade do pensamento e dos números. Começaram a formular leis para o juízo da beleza, que se tornaram as leis da nova religião. Por meio de regras formais, os sábios se tornaram a "polícia estética" do universo, para equilibrar seu papel enquanto "polícia do pensamento".

O Culto ao Objeto de Arte era interessante. Girava em torno de uma tríade sagrada composta pelo artista individual, pelo objeto de arte e pelo contemplador individual do objeto. Os sábios *zwázibo* decretaram que todos os três deveriam abandonar o que chamavam de mundo real. Eles existiam, ao invés disso, em um domínio sagrado separado do das atividades prosaicas, em que as pessoas se envolviam na manufatura, na troca e no uso de artefatos. Os sábios, desse modo, sacralizaram o Objeto de Arte, estabelecendo a separação desse tipo de objeto do mundo dos objetos utilitários. Eles decidiram que os artefatos usados na vida cotidiana não podem ser belos: *apenas quando um objeto não tem nenhum uso* que pode ser belo, apenas quando criado unicamente para contemplação de sua beleza que pode assim se tornar Arte. Como um devoto do culto proferiu: "o belo não pode ser o caminho até aquilo que é útil, ou do que é bom, ou do que é sagrado; ele leva apenas a si mesmo" (Victor Cousin). Ou, como outro destacou mais sucintamente, "arte não expressa nada além dela mesma" (Oscar Wilde). Os objetos do culto têm a função de produzir, nos membros do culto individual, o que os sábios chamavam de "consciência estética", e nenhuma outra coisa qualquer. Parece justo mencionar o fato de que, com o desenvolvimento do Culto do Ser, os *Zwázibo* celebraram mudando de nome, e foi universalmente aprovado que eles de agora em diante não deveriam ser chamados mais de *Zwázibo*, e sim de *Borzwázi* [18].

O Culto ao Objeto de Arte era altamente elitista e a maioria de seus membros foi os *Borzwázi*. Na codificação das leis do culto, os sábios haviam se centrado, particularmente, nas regras para julgar, experimentar e desfrutar do belo. Regras essas difíceis de aprender. Sabe-las e segui-las se tornaram um forte marcador do status *borzwázi*. Assim, cada família *borzwázi* treinou seus filhos, desde de cedo, nessas regras para contemplar o belo corretamente. Quando a criança era apresentada, pela primeira vez, ao grande Objeto de Arte, ele ou ela era instruído(a) a focar completamente sobre o objeto, e não pensar em questões cotidianas e ordinárias. Nesse sentido, crianças foram ensinadas a apreciar os Objetos de Arte de um modo desinteressado – tal como os sábios haviam decretado – para que pudessem compreender as relações internas do Objeto, por meio daquilo que os sábios chamaram de destacado "jogo livre da imaginação" (Immanuel Kant). Se bem feito, eles poderiam entender a verdade do objeto e "iluminarem-se com o brilho firme de

[18] N.T.: Ver nota anterior dos tradutores.

uma pedra preciosa" [*burn with a hard gemlike flame*] (Walter Peter), alcançando o sublime. Apenas poucos privilegiados podem experimentar a verdade universal do objeto, como uma peça de beleza pura, e assim ganhar a verdadeira liberdade perante a estupidez da vida cotidiana.

Nas grandes famílias *borzwázi*, um – e não mais – filho do sexo masculino era sacrificado ao culto para se tornar criador de objetos de arte. Para fazer isso, o garoto tinha que ser separado de todas os assuntos práticos da vida cotidiana para se dedicar a uma vida de criatividade artística. Seu papel, contudo, era paradoxal. Crianças *borzwázi* foram ensinadas a não usar suas mãos para o trabalho e o valor que foi instilado nelas foi o de que era impróprio, para seu status, fazer objetos, já que esta tarefa era trabalho de operários. Apenas no campo da arte, no qual a utilidade prosaica não era uma questão, que eles poderiam participar da fabricação de objetos, que seriam, por sua vez, considerados não como um trabalho, e sim como um ato de criação. Os Objetos de Arte feitos pelos artistas, e julgados como belos, não foram entendidos como meras réplicas (como o são na fabricação de coisas usuais), e sim como algo exemplar e sem precedentes e, portanto, como produtos de um impulso criativo. A criação artística de um "objeto perfeito" se converteu em um grande significante da individualidade *borzwázi*, indicativo de sua habilidade única de atingir o sublime. Como proclamou um *borzwázi* famoso: "Eu creio em Michelangelo, Rembrandt; no poder do desenho, no mistério da cor, na redenção de todas as coisas pelo Belo perpétuo, e na mensagem da Arte que fez essas mãos abençoadas" (George Bernard Shaw).

Entretanto, o artista ainda continuava sendo uma espécie de trabalhador, um operário, um fabricante de objetos, por consequência seu status na sociedade b*orzwázi* não era o mais alto. Os sábios foram astutos; porque ao codificarem as leis do culto, a ênfase recaiu sobre a consciência estética do contemplador do Belo, mais do que sobre o seu criador. Assim, conseguiram manter o poder em suas próprias mãos; eles decretaram que uma obra de arte se torna arte apenas quando vista como tal pelos contempladores. No fim das contas, foram os juízes quem, por meio de sua própria (e não do artista) consciência estética, legitimaram e, por conseguinte, criaram o objeto como a sagrada (portanto, "bela") arte. A salvação não veio tanto para o artista, o criador do objeto – que podia viver, com a maior frequência possível, a vida dos condenados pelos cânones desta nova religião. Embora o culto tivesse muito membros, a salvação só poderia ser encontrada por poucos: aqueles que descobrissem seus segredos ao seguir estritamente as regras formuladas pelos sábios para o juízo e a experimentação da beleza do objeto.

Agora, passo para o meu exemplo amazônico. Os elementos básicos da nossa noção de "consciência estética" não se aplicam à compreensão amazônica de produção da beleza. Entre os Piaora, não existem "o artista", o "objeto de arte" e o "sujeito esteticamente astuto"– cada qual funcionando de maneira soberana. Isso não quer dizer que os Piaroa não têm uma tradição de

produção artística altamente desenvolvida, porquanto eles têm. Esta varia entre o que poderíamos chamar de artes verbais e poéticas, visuais, musicais e performativas. Contudo, nossa estética não nos ajudará a compreender o que essas "artes" são para os Piaroa.

Gostaria de enfatizar dois pontos relacionados. Primeiro, cada uma dessas "formas de arte" é "tecnológica", e assim é considerada pelos Piaroa. Porque desempenham um papel essencial dentro de processos produtivos, seu significado é social, política e cosmologicamente contextualizado. Para os Piaroa, "arte" não é algo que se sustenta sozinho, fora do contexto da vida. Segundo, a maioria desses modos de produção artística, excetuando-se as máscaras cerimoniais e a música, pertence ao domínio do cotidiano e consequentemente das atividades produtivas do dia-a-dia. O embelezamento desempenha um papel, primeiro e acima de tudo, em um processo de fortalecimento diário que permite *tanto uma pessoa quanto um objeto* a atuar de maneira produtiva. Quando se trata de embelezar, as pessoas e os objetos não são tão diferentes.

A maioria dos objetos do dia-a-dia (e não apenas itens cerimoniais), que é feita ao modo indígena, é bela. As ferramentas são belas: são cuidadosamente projetadas em forma, e muitas carregam padrões distintivos. A forma e, especialmente, o desenho são entendidos como, a um só tempo, exibições e manifestações de suas beleza e potência – ou seja, sua capacidade de gerar efeitos no mundo. As tábuas de mandioca carregam o desenho de sua potência pintada em resina vermelha escura; assim como remos de canoa e zarabatanas. As aljavas e cestarias carregam seus desenhos distintos e entrelaçados. E assim segue. Porque todos têm as habilidades, de acordo com capacidade para cada gênero, de fazer os objetos, os Piaroa não têm uma categoria para especificar uma pessoa como artista ou artesã[19].

Como esses objetos são concebidos? É claro que eles não são "objetos" como nós os concebemos. A maioria dos objetos, explicam os Piaroa, são produtos ou manifestações da "vida dos pensamentos" (*ta'kwarü*) da pessoa que os faz. Cada pessoa recebe seus pensamentos de uma caixa de cristal dos deuses, e são as forças da "vida dos pensamentos" que desempenham um papel essencial nas capacidades desta pessoa para ter um efeito no mundo: criar ferramentas, ter filhos, caçar e curar. Decerto, toda criação, que uma pessoa é responsável, é dita ser uma manifestação de seus pensamentos. Assim, se diz que cada uma dessas criações é um "pensamento" (*a'kwa*) daquela pessoa. Cada "objeto" criado, seja uma criança, um ralador de mandioca, um roçado ou um medicamento, é também considerado como um produto da fertilidade do criador. Como pensamento de uma pessoa, o "objeto" (uma criança, um medicamento ou uma ferramenta)

[19] Nos últimos anos, alguns Piaroa se tornaram antenados ao comércio turístico e o atendem vendendo máscaras cerimoniais no mercado. Essas máscaras, que aos olhos do Ocidente são "arte", tornaram-se itens de troca altamente lucrativos e podem inclusive ser encontradas em lojas nos aeroportos internacionais da Venezuela. Se certos Piaroa se especializam na manufatura de tais objetos para o mercado, isto seria um bom tema de pesquisa. Ainda mais interessante seria a visão piaroa dessas pessoas.

contém a potência de seu criador. Desse modo, *objeto, criador e uso não estão separados uns dos outros*. Há mais, o objeto tem uma agência própria: é por isso que as panelas podem cozinhar, as zarabatanas podem matar e os raladores de mandioca ralar.

Podemos nos perguntar qual a relação entre o objeto e a sua beleza? A resposta piaroa é que ambos, pessoas e objetos, são belos por causa do que *fazem*. A "vida dos pensamentos" de uma pessoa confere beleza tanto a ela mesma, quanto aos objetos. A beleza, os pensamentos e os produtos do trabalho estão conceitualmente conectados, assim como têm a mesma raiz linguística – *a'kwa*. O corpo está embelezado por sua "vida dos pensamentos". As forças produtivas, porém perigosas, da "vida dos pensamentos" estão seguramente armazenadas no corpo: lá, elas constroem o ser interno com sua beleza. Por sua vez, a ornamentação piaroa (seus colares, suas bandanas para pernas e braços, sua pintura facial e corporal) torna manifesta, na superfície do corpo, a beleza – logo, a potência – das capacidades produtivas internas. Similarmente, os desenhos e as formas dos raladores de mandioca e da cestaria manifestam suas belezas, e portanto a potência ou a capacidade produtiva desses objetos.

Em suma, os princípios do entendimento piaroa de produção artística que claramente a separam da estética *borzwázi* são os seguintes:

(a) A noção piaroa de beleza não pode ser removida dos contextos de uso produtivo. Ambos, os objetos e as pessoas, são belos por causa do que podem fazer. Assim, na exegese piaroa do belo e seu lugar na vida, o trabalho não está separado da arte. Isso porque (seja falando de pessoas ou de objetos) o embelezar empodera e ativa o próprio processo tecnológico.

(b) Uma implicação decorrente é que, na concepção piaroa, o belo e a criação não estão separados da vida cotidiana.

(c) Não há nada como "objeto" que se sustenta sozinho, para além do cotidiano, a ser contemplado como tal. E não há espectador. Ninguém adquire poder pela mera contemplação do belo. É sua capacidade de uso, e não sua verdade ou seus atributos formais, que faz com que um objeto ou uma pessoa sejam belos. Na Amazônia, é claro que o técnico e o produtivo, o belo e o artístico, os desenhos que dão potência às ferramentas e ao corpo humano, são todos considerados aspectos de um mesmo processo. Sem produção artística, não poderia haver comida nem bebês.

É especialmente a questão da utilidade cotidiana que é ofensiva à nossa sensibilidade estética; além do mais, isso abre uma caixa de fantasmas antropológicos. Assim o é porque a antropologia não escapou ao paradigma estético *borzwázi*. A ideia da utilidade cotidiana dos objetos de arte é odiosa à sensibilidade antropológica, porque vai contra nosso saber convencional de que arte é uma esfera de atividade distinta da cotidiana. A arte, diz-se, pertence ao domínio do ritual, e não da vida cotidiana. Porém, podemos argumentar que, pelo contrário, a ideia de contextualização

não é tão problemática. Por exemplo, Alfred Gell, em um artigo recente em que argumenta contra os universais da estética, contextualiza a arte trobiandesa dentro daquilo que chama de "tecnologia do encantamento". De maneira semelhante, Anthony Shelton elegantemente localiza a produção artística *huichol* dentro de seu contexto cosmológico e ético, e conclui demonstrando seu valor produtivo[20]. Contudo, ambos os autores assumem que os empreendimentos artísticos estão restritos às ocasiões rituais e, desse modo, implicitamente os separam dos mais mundanos e cotidianos assuntos do trabalho. A respeito disso, seguem Leach, que argumentou que a arte (na qual ele compreendia estar sempre no lado do mistério, do sagrado e do perigo) está geralmente reservada à atividade ritual[21]. Para Gell, a arte se torna uma "forma idealizada de produção" – não é verdadeiramente a verdade, e, portanto, não é do cotidiano e do real. A ideia de que a arte transcende a realidade cotidiana continua central para a sensibilidade antropológica.

Uma coisa se torna clara: a visão piaroa de beleza e a sua relação com a produção cotidiana não podem ser entendidas por meio de nossa categoria de estética. A nossa é uma visão modernista, a amazônica definitivamente não é. O argumento é que para superar a nossa consciência estética, nós precisamos também superar a visão modernista em que nos apoiamos. Isso acontece porque o *modo de destacamento* prescrito pelo dogma modernista à realização de uma ciência de sucesso é muito afim ao destacamento prescrito ao desenvolvimento exitoso de uma consciência estética em nossa própria "religião de arte", ou Culto ao Objeto de Arte. Portanto, a questão mais ampla que este debate levanta é a referente ao grau em que podemos, com sucesso, fazer antropologia (a saber, atender às categorias êmicas de experiência e pensamento) por meio de qualquer programa modernista ao lado do conjunto de crenças sobre o mundo.

A favor da moção (2)

Jeremy Coote

Se fosse uma discussão aberta sobre estética, sem as restrições do texto específico da moção, eu dedicaria meu tempo a apoiar e ilustrar o caminho tomado por Howard Morphy em sua contribuição inicial ao debate. Nossas visões sobre a estética e a antropologia da estética, ainda que não coincidentes por completo, não são muito diferentes. Contudo, dado o texto de nossa moção, eu quero tomar um outro caminho.

[20] GELL, A. The technology of enchantment and the enchantment of technology; SHELTON, A. Predicates of aesthetic judgement: ontology and value in Huichol material representations. In: COOTE, J; SHELTON, A. (org.) **Anthropology, art, and aesthetics**. Oxford: Clarendon, 1992. Tradução disponível: GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 40-63, 2005.

[21] LEACH, E. R. Levels of communication and problems of taboo in the appreciation of primitive art. In: FORGE, J. A. W. (org.) **Primitive art and Society**. London: Oxford University Press, 1973.

Parece haver, ao menos, dois sentidos nos quais a categoria pode ser dita como transcultural, sendo esses, talvez, dois polos de um contínuo. No primeiro, tomado por Morphy em sua contribuição, uma categoria é transcultural se for útil na análise entre diferenças culturais. Quanto mais útil for, possivelmente, mais transcultural será. Se for colocado nesses termos, o primeiro sentido poder ser considerado numa acepção fraca da expressão "categoria transcultural", entretanto, isto não quer dizer que seja um argumento fraco, muito pelo contrário. Longe disso, como argumentou Morphy, a estética é um aspecto essencial de nosso ser no mundo. Deveria receber muito mais atenção dos antropólogos do que recebeu no passado. Se a negligenciarmos, negligenciaremos muito do que é ser humano.

Esse entendimento sobre estética parece estar se tornando cada vez mais difundido na antropologia. (Como sempre, alguém acha que um outro está falando algo novo, apenas, para descobrir que é parte de uma tendência da qual não sabia que existia). Provavelmente, existam algumas monografias antropológicas anteriores à década de 1970 com a palavra "estética" em seus títulos, contudo nenhuma vem imediatamente à mente. Se existem, elas foram poucas e distantes entre si. Nos últimos anos, entretanto, houve um número crescente delas. Em minhas estantes, por exemplo, encontro *Lord, I'm coming home: everyday aesthetics in Tidewater North Carolina* de John Forrest, publicado em 1988. Neste trabalho original, de acordo com a sinopse da editora, Forrest "busca documentar toda a experiência estética de um grupo de pessoas, que mostram que a estética é uma 'experiência cotidiana e não um comportamento rarefeito e puro, reservado a uma elite artística'". Entre outros títulos recentes está *Body and emotion: the asthetics of illness and healing in the Nepal Himalayas* (1992) de Robert R. Desjarlais; *Taming the wind of desire: psychology, medicine, and aesthetics in Malay shamanistic performance* (1991) de Carol Laderman; e, para mostrar que é possível ter "estética" no título antes dos dois pontos: *The aesthetics of action: continuity and change in a West African town* (1993) de Kris L. Hardin. Nenhuma dessas etnografias está preocupada com a arte como é convencionalmente entendida, nem mesmo com a arte compreendida de modo não-convencional. Não são livros de arte, nem mesmo de uma antropologia da arte. Estão todos, contudo, preocupados com a estética de outras culturas, com a experiência estética, o comportamento e a ação em todas as dimensões da vida. Para esses autores, como para um crescente número de outros acadêmicos, a "estética" é claramente uma categoria transcultural útil.

Até mesmo quando os autores não estão diretamente preocupados com estética, em que ela não aparece nos títulos de seus trabalhos, eles ainda podem perceber que estão tocando a categoria e a aplicando de modo transcultural. Por exemplo, em sua descrição da religião e da cura entre os Mandari, povo pastoril falante de língua nilota do sudeste do Sudão, Jean Buxton escreveu

sobre como "a marcação e a padronização são muito estimadas na estética visual dos Mandari"[22]. Em meu próprio trabalho, tenho tentado amplificar essa afirmação sobre os Mandari e sobre seus vizinhos Dinka, Nuer e Atuot. Tentei demonstrar como é significativo falar de uma estética dinka, nuer, atuot e mandari e, em outro nível de abstração, até em uma "estética nilota"[23].

Poderia argumentar, entretanto, que essa conversa se limita a isso, é uma abstração. Pode ser útil, até mesmo significativa, porém está muito distante do discurso nativo, no qual a categoria estética não existe, de fato. Por outro lado, em um sentido mais rigoroso sobre o que é uma categoria transcultural, o reconhecimento do que *nós* consideramos experiência e comportamento estéticos, em outras culturas, contaria pouco. No sentido rigoroso da frase, uma categoria deve ser explicitamente reconhecida em outras culturas para que seja transcultural.

As categorias não estão sempre explicitamente reconhecidas no vocabulário, pelo menos não de modo simples. Entretanto, ao buscar categorias êmicas, os vocabulários, ao menos, nos fornecem um lugar para começar. Até onde sei, a "estética" não aparece em nenhum dicionário dinka, apesar de que devo argumentar que isso se deve mais às pressuposições de compiladores dos dicionários dinka, do que às limitações das categorias dinka. No entanto, a palavra "bonito" aparece com o termo dinka *dheng* (ou *dheeng*) dito como o equivalente Dinka[24]. Felizmente, para nossos propósitos, o erudito e estadista dinka, Francis Mading Deng, glosou com bastante riqueza a respeito deste termo êmico. O seu relato de 10 páginas, sobre a concepção dinka de "dignidade humana", centra-se no termo *dheeng,* assim como na sua forma adjetivada, *adheng,* com seus vários usos e significados[25]. Essa é uma citação curta da narrativa de Deng:

> *Dheeng*...é uma palavra de múltiplos significados – todos positivos. Como substantivo, significa nobreza, beleza, boniteza, elegância, charme, graça, gentileza, hospitalidade, generosidade, boas maneiras, discrição e amabilidade. Exceto em orações e ocasiões religiosas, o canto e a dança são *dheeng*. A decoração pessoal, as cerimônias de iniciação, a celebração de casamentos, a exibição de "personalityoxen", decerto, qualquer demonstração de um valor estético, são considerados *dheeng*. A experiência social de um homem, sua aparência física, o modo de andar, falar, comer ou vestir, e o modo como se comporta com seus semelhantes são todos fatores determinantes de seu *dheeng*[26].

Preciso elaborar, com mais rigor aqui, como essa categoria dinka, em grande medida, se sobrepõe à compreensão ocidental da estética.

Deixem-me voltar agora para outro exemplo africano, dessa vez de um povo com tradições de artes visuais muito mais abundantes que as dos Dinka. Nos últimos vinte anos, mais ou menos, uma bibliografia extensa sobre estética africana veio à tona. Para nossos propósitos, os estudos

[22] BUXTON, J. **Religion and healing in Mandari**. Oxford: Clarendon, 1973. p. 7.
[23] COOTE, J. "Marvels of everyday vision": the anthropology of aesthetics and the cattle-keeping Nilotes. In: COOTE, J; SHELTON, A. (org.). **Anthropology, art, and aesthetics**. Oxford: Clarendon, 1992.
[24] NEBEL, A. **Dinka-English, English-Dinka Dictionary**: Thong Muonyjang Jam Jang Kek Jieng, Dinka Language Jang and Jieng Dialects (Museum Combonianum 36). Bologna: Editrice Missionaria Italiana, 1979 [1954]. p. 109
[25] DENG, F.M. **The Dinka of the Sudan**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1972. p. 14–24
[26] *Ibid.*, p. 14.

mais interessantes são aqueles que apresentam uma categoria indígena explícita. E ainda mais significativos, penso eu, estão aqueles estudos escritos por intelectuais, como Francis Mading Deng, que podem ser vistos como membros das culturas sobre as quais escrevem. Para esse debate, esses acadêmicos são minhas testemunhas transculturais. Quem melhor para fornecer dados sobre a natureza transcultural de uma categoria, do que os intelectuais transculturais, produtos da cultura sobre a qual escrevem, mas também fluentes na cultura da academia euro-americana?

Há muito mais trabalhos escritos sobre a estética dos ioruba, do que sobre qualquer outro povo africano. Pessoalmente, acho a maior parte dessa literatura indigesta, cheia de centenas de termos ioruba com uma panóplia completa de diacríticos. Como um todo, contudo, poderíamos estabelecer, acima de qualquer dúvida, a existência de uma categoria ioruba de estética. Torna-se evidente, especialmente, quando consideramos as contribuições dos autores ioruba a essa literatura. Por exemplo, Babatunde Lawal se baseou não apenas em seu trabalho de campo, como também em sua "própria experiência como ioruba" ao apresentar "alguns aspectos da estética ioruba" em uma contribuição ao *British Journal de Aesthetics*[27]. (Alguém pode estar tentado a dizer que se a revista publica um ensaio sobre estética ioruba, então, quer dizer que a estética ioruba deve existir). Outro intelectual ioruba, Rowland Abiodun, tem importantes contribuições para a apresentação acadêmica da estética ioruba, em muitos de seus ensaios e projetos colaborativos[28]. Como ele demonstrou, a estética ioruba se funda na frase *iwal'ewa*, "o característico é belo [*character is beauty*]", e um entendimento completo disso demanda uma exploração do leque de significados dos termos relacionados. Sem surpresa, talvez, tal exploração eventualmente absorva o todo da vida, cultura, moral, religião e política dos Ioruba. A estética ioruba, que também pode ser apresentada como um conjunto de critérios para avaliação de objetos de arte, demonstra ser um aspecto de todas as áreas da vida e cultura desse povo. Os trabalhos acadêmicos sobre a estética ioruba são apenas a ponta de um enorme iceberg. Eles se valem de e refletem um discurso extenso sobre a arte e a vida que, por sua vez, se baseia no Corpus Ifá da literatura ioruba. Não sei se há um termo ioruba equivalente a "estética" em inglês, mas há, indubitavelmente, um discurso que se sobrepõe e muito ao entendimento de "estética" no Ocidente. Se tivermos que chamar de algo, teremos que chamar de estética ioruba. Narrativas similares têm sido fornecidas de outros povos da África Ocidental, para os Igbo da Nigéria, por exemplo, assim como para os falantes de língua Akan, como os Asante de Gana. Aqui também há uma literatura substancial, muito dela escrita por acadêmicos que conhecem

[27] LAWAL, B. Some aspects of Yoruba aesthetics. **British Journal of Aesthetics**, v.14, p. 239–49,1974.
[28] ABIODUN, R. Identity and the artistic process in the Yoruba aesthetic concept of Iwa. **Journal of Cultures and Ideas**, 1, p. 13–30, 1983; ABIODUN, R; H.J. DREWAL, H.J; PEMBERTON III, J. **Yoruba art and aesthetics**. Zurich: Museum Rietberg [exhibition catalogue], 1991.

as culturas descritas de dentro[29]. Nesses casos, pelo menos, parece haver categorias indígenas explícitas de estética, categorias que se sobrepõem às ocidentais suficientemente, de modo a garantir que se formule a afirmativa segundo a qual a "estética é uma categoria transcultural".

Há um paradoxo aqui, entretanto, que quero chamar atenção. As categorias explícitas que encontramos em outras culturas, penso eu, se sobrepõem, de modo suficiente, à categoria ocidental para assegurar a etiqueta "estética". Elas estão, contudo, muito distantes da definição de estética que Morphy e eu trabalhamos, e que deveríamos considerar necessárias para análise transcultural. Eu ainda não sou capaz de resolver o aparente paradoxo de modo a me dar por satisfeito, porém me deixem terminar com alguns pontos que me parecem relevantes para sua resolução.

Primeiro, seria uma grande surpresa se as categorias do analista coincidissem com as categorias do analisado. As primeiras são ferramentas conceituais aperfeiçoadas para fins analíticos particulares, as últimas são categorias ideológicas que devem realizar tarefas como a de legitimação e a de mistificação. Se as duas fossem perfeitamente congruentes, haveria pouco para analisar e pouco para a antropologia. (Isso é, claro, uma diferença de grau, antes que absoluta. As categorias antropológicas são elas mesmas ideológicas e as categorias indígenas são ferramentas para a comunicação e negociação da vida cultural. Contudo, a diferença é significativa).

Segundo, o paradoxo talvez não seja realmente significativo, pois só surge por conta da artificialidade dos termos da moção que temos diante de nós. Entretanto, qualquer que seja o sentido que dermos à "categoria transcultural", a moção seguramente deve ser aprovada. As duas abordagens podem tomar caminhos bastante diferentes, contudo ambas chegam à mesma conclusão: a estética *é* uma categoria transcultural.

Por último, deixem-me concluir com uma comparação entre dois excertos de poesia inglesa que, para mim, parece lançar luzes sobre a questão. Ao buscar comparações, digamos, entre a estética inglesa e dinka, alguém pode , por meio da apresentação de Francis Mading Deng sobre o conceito dinka de *dheeng,* ser levado em direção a afirmações muito populares e insatisfatórias da filosofia estética, como são as palavras frequentemente citadas de Keats: "O Belo é a verdade, a verdadeira beleza – isso é tudo o que você sabe na terra, e tudo o que precisa saber" [*Beauty is truth, truth beauty,—that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know*]. Contudo, como qualquer pessoa familiarizada com a etnografia sobre os Dinka prontamente reconhecerá, o poema de Gerald Manley Hopkins, "Pied Beauty", oferece uma comparação muito mais poderosa [30] :

[29] COLE, H. M; ANIAKOR, C. C. **Igbo arts**: community and cosmos. Museum of Cultural History: University of California at Los Angeles [exhibition catalogue], 1984; WARREN, D. M.; ANDREWS, J. K. **An ethnoscientific approach to Akan arts and aesthetics** (Working Papers in the Traditional Arts No. 3). Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1977.

[30] N.T.: Apenas para fins de exposição, os versos da poesia foram somente vertidos (não traduzidos), simplificadamente, para o português, de maneira livre e sem tratamentos formal e semântico mais adequados à tradução de poesias.

Louvado seja Deus pelas coisas manchadas–
Pelos céus bicolores como uma vaca malhada;
Pelas verrugas todas pontilhadas sobre as trutas que nadam;
Pelo carvão vegetal fresco, pelas castanheiras; asas de tentilhões;
Pela paisagem traçada e remendada – terra descansada e arada;
E por todos os ofícios, equipamentos, aparelhagem e equilíbrio.

Todo o contrário, original, sobressalente, estranho;
O que é inconstante, sardento (quem sabe como?)
Com rapidez, lentidão; doçura, amargor; brilho, escuridão;
Ele engendra, cuja beleza é a mudança passada:
Louve-o

Glory be to God for dappled things—
For skies of couple-colour as a brinded cow;
For rose-moles all in stipple upon trout that swim;
Fresh-firecoal, chestnut-falls; finches' wings;
Landscape plotted and pieced—fold, fallow, and plough;
And all trades, their gear and tackle and trim.

All things counter, original, spare, strange;
Whatever is fickle, freckled (who knows how?)
With swift, slow; sweet, sour; adazzle, dim;
He fathers-forth whose beauty is past change:
Praise him.

As linhas de Keats constituem um fragmento da ideologia estética, que não lhe dá nenhuma ideia do que consiste a beleza para o escritor – ou seja, não lhe diz nada sobre as qualidades visuais que fazem, por exemplo, que uma urna grega seja bela. O poema de Hopkins, por contraste, é cheio de referências que evocam a rica experiência estética apresentada pela beleza de várias cores na vida cotidiana. Os Dinka poderiam concordar com os sentimentos expressos por Keats (na verdade, não estou certo se concordariam, talvez os Ioruba sim; decerto, as palavras de Keats se remetem implicitamente, se não de modo explícito, a uma descrição da estética ioruba), contudo eles não pensariam muito nos poemas dele. Hopkins, contudo, proporcionaria um desafio de peso aos poetacantores dinka.

A tarefa do antropólogo é dupla. O discurso ideológico êmico deve ser anotado, analisado, entendido e talvez explicado, mas também os aspectos estéticos dos modos de viver, experimentar e criar, das pessoas, no mundo que habitam. O antropólogo deve tratar de ver o mundo como as pessoas que ele estuda o veem, tanto ideológica quanto perceptivelmente. Em ambas as empreitadas, contudo, o antropólogo aplicará categorias estéticas transculturalmente.

Contra a moção (2)

Peter Gow

Em *A Distinção*, Pierre Bourdieu pinta, com olhar afiado e mão firme característicos, um retrato aterrorizador da experiência estética na sociedade ocidental[31]. Os interlocutores franceses, de sua pesquisa, fazem distinções. Eles comparam, contrastam e julgam todas as coisas – e mais, especialmente, uns aos outros. Pelo bem ou pelo mal, eles fazem julgamentos a si próprios, se comparam, se contrastam e se julgam. Eu desafio qualquer ocidental a ler esse livro e não estremecer em auto reconhecimento, mesmo que seja em uma posição de defesa, "Ah, mas os franceses são assim!", não conseguem disfarçar. Bourdieu nos mostra que nosso apego profundamente pessoal pelo belo – nosso refúgio cuidadosamente protegido de todos os horrores da segregação social – é, no capitalismo tardio, a forma principal de discriminação: *é* o horror desta sociedade.

Bourdieu não nos disse nada que já não soubéssemos, pois todos nós já experimentamos expressões de gosto como discriminação, distinção, seja contra nós mesmos ou contra outros. Desse modo é que ganhamos amigos e influenciamos pessoas. Contudo, Bourdieu nos apresenta esse conhecimento de uma maneira nova. Ele nos mostra como nossos atos estéticos de comparação, contraste e juízos estéticos são intrinsecamente discriminatórios em termos de classe, algo que preferiríamos não ter sabido. Se o capitalismo for um narcisismo com respeito às pequenas diferenças, ele alcançou sua apoteose no discurso estético ocidental. Nossa estética, nossa "possessividade em relação ao objeto", como nomeou Lévi-Strauss, é a fetichização suprema de nosso sistema econômico.

"Comparar e contrastar" – mas não *julgar* – são umas das principais preocupações da antropologia. Como método, a antropologia busca respostas às suas questões pela comparação e pelo contraste entre culturas, e dado que antropologia tem sido, em grande medida, um projeto ocidental, a comparação e o contraste são, na maior parte das vezes, com a cultura do Ocidente. Isso é, presumo, o que está por trás do desejo de tomar a estética como uma categoria transcultural. A estética é um problema pelo qual, como antropólogos, deveríamos abordá-la de modo comparativo. "Isso é o que fazemos. O que eles fazem?". Esta é uma tradição consagrada pela antropologia, e eu não sou contrário a ela. Porém, esse método antropológico não funcionará com a estética. Não funcionará porque a estética ocidental sempre nos excederá. Quando começarmos a encontrar a resposta pela comparação e contraste, a estética ocidental já a terá encontrado pelo julgamento, porque é isso que ela é.

---

[31] BOURDIEU, P. **Distinction**: a social critique of the judgement of taste. London: Routledge & Kegan Paul, 1984.

A estética ocidental é principalmente discriminatória, tanto com relação ao objeto, quanto ao sujeito da experiência estética. Por conta disso, não podemos nunca dizer que é *separada, apartada,* da discriminação. Não podemos conectá-la nunca a nenhuma experiência concreta para propósitos de comparação antropológica, porque assim que o fizermos, vamos querer também julgar tal qual acontece nos juízos de nossa experiência estética. Um exemplo pode ajudar aqui. Um antropólogo, Paul Stoller no caso, em busca de elucidar o papel da visão, em sua experiência de campo, se compara a Cézanne[32]. Assim, ele elicita a nossa empatia, o nosso escárnio ou a nossa confusão: respondemos de várias formas, "Ah, sim, eu sei o que você quer dizer!", ou "Espere aí, Cézanne era um gênio, você não!", ou "O que um pintor francês do final do século XIX tem a ver com os Songai?". A estética ocidental compara, contrasta e julga todas as coisas, e você apela a ela por sua conta e risco.

Esse problema é amplificado quando tentamos comparar sistemas estéticos enquanto tais. Ao nos agarrarmos à estética ocidental, para poder compará-la com alguma outra estética humana concreta, temos que exemplificar com a ocidental. Precisamos fornecer um exemplo com o qual todos nós concordamos. Contudo isso é impossível, já que todo o movimento da estética ocidental moderna vai em direção ao desacordo, à discriminação pessoal. Peguemos o artigo célebre de Morphy, "From dull to brilliant"[33]. Ele analisa um efeito visual específico na pintura yolngu, que considera uma qualidade brilhante da luz enquanto uma representação da manifestação do poder ancestral. Até aí, tudo bem. Contudo, Morphy continua sugerindo que esse efeito visual específico transcende seus contextos particulares, além de identificá-lo com o trabalho da artista britânica Bridget Riley[34]. Aqui surge o problema. A afirmação analítica de Morphy, sobre a natureza da pintura dos Yolngu, agora se converte em uma afirmação sobre o trabalho de Riley. Eu acho Riley uma charlatã, ela não consegue pintar, e há tempos me questiono sobre seu relativo sucesso. Este é o meu julgamento estético, minha opinião e, provavelmente, se difere do juízo de Morphy. Entretanto esse é também o meu ponto: a estética ocidental simplesmente discrimina, e qualquer apelo a ela é um convite ao julgamento.

Enquanto Riley faz parte do projeto estético ocidental, de modo deliberado, suscetível portanto a nossas opiniões estéticas de distinção, e consequentemente recebe todas as que merece, os pintores rituais yolngu não. Eu fico intrigado com o argumento de Morphy, porém não quero mudar minha opinião sobre o trabalho de Riley para acompanha-lo. Menos ainda, desejo ser convidado a fazer um julgamento paralelo: gosto eu das pinturas yolngu? Os Yolngu são

[32] STOLLER, P. **The taste of ethnographic things**: the senses in anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989. p. 37–40.
[33] MORPHY, H. "From dull to brilliant": the aesthetics of spiritual power among the Yolngu. In: COOTE, J; SHELTON, A. (org.). **Anthropology, art, and aesthetics**. Oxford: Clarendon, 1992.
[34] *Ibid.*, p. 202.

interessantes porque são pessoas, e não porque achamos que eles são bons pintores. Na estética ocidental, a comparação faz um convite à distinção, à discriminação. A antropologia compara e contrasta, porém não julga. Ela renuncia, espero eu, a discriminação no sentido dos julgamentos estéticos sobre as culturas estudadas, mesmo quando estas podem ser favoráveis.

É essa característica da antropologia, sua recusa a julgar as culturas que compara e contrasta, o que a coloca mais firmemente contra o projeto estético ocidental moderno. De fato, eu argumentaria que o desejo por uma estética comparativa não vem do interior da antropologia em absoluto, e sim que se trata de um desiderato importado do exterior. São os não-antropólogos que querem respostas dos antropólogos, para problemas de uma estética comparativa. Quem são essas pessoas?

O projeto de "comparação e contraste" da estética ocidental e as estéticas de outras culturas já tem uma longa história na cultura ocidental, no qual a antropologia desempenhou praticamente nenhum papel. Esse é o projeto da "arte primitiva". Desde o fim do século XIX, o "primitivo" tem sido sempre um talismã de autenticidade no coração do projeto estético ocidental. A quebra radical do Modernismo com a tradição acadêmica estéril, seu projeto de contato imediato com a realidade primordial, elevou o "primitivo" a um lugar supremo. Toda vez que os artistas, que trabalham no projeto modernista da estética ocidental, percebem uma lacuna séria entre o que estão fazendo e o efeito desejado, acabam por recorrer aos poderes xamânicos da "arte primitiva" para os ajudar. Como disse Picasso a respeito das máscaras africanas que decoravam seu estúdio, "elas não estão aqui como modelos, e sim como testemunhas do ato de criação".

Seja como for que antropólogos gostem de imaginar, sua disciplina não desempenhou praticamente nenhum papel nesse interesse pelo "primitivo". Decerto, os artistas, os negociadores, os colecionadores e os críticos modernistas estavam irritados com o desejo dos antropólogos de explicar esses objetos, de coloca-los de volta em seus contextos culturais. A antropologia faz do exótico cotidiano, para tomar de empréstimo a frase de Condominas. A estética modernista não quer essa explicação, ela quer que tais coisas sejam exóticas, e quanto mais exóticas, melhor.

Além do mais, a estética modernista, específica do primitivismo, não quer as explicações da "arte primitiva" dos antropólogos; ela quer é que estes últimos se inscrevam no projeto; ela quer é seu consentimento. As queixas dos devotos do projeto estético moderno primitivista são mais ou menos assim: os Navajo (ou quem quer se seja) produzem essas obras de arte maravilhosamente belas, que encarnam a mesma energia elementar e qualidade primordial que as pinturas por gotejamento de Pollock. Os antropólogos explicam as pinturas de areia navajo ao coloca-las em

seu contexto, mostrando como funcionam nos rituais. Porém eles nunca explicam por que elas são tão bonitas, por que elas têm este poder estético[35].

A pergunta é real, e merece uma resposta, contudo não é um problema antropológico. Uma descrição etnográfica das pinturas de areia navajo se dirigiria às experiências e ações dos Navajo. Não teria que explicar por que as pinturas de areia navajo remeteriam ao trabalho, não-Navajo, de Pollock. A não ser que o trabalho de campo demonstre o contrário, podemos supor que Pollock não desempenha nenhum papel na rede de ação e significado da cultura navajo, que é o que os etnógrafos tomariam como seu objeto de pesquisa. Não me oponho aos devotos do projeto da estética moderna primitivista que se dedicam a descobrir por que a cultura navajo é tão bela, e ficaria fascinado com seus resultados. Contudo, suspeito que poucos o farão, já que isso exigiria passar muito tempo longe das capitais metropolitanas da cultura modernista, além de fazer coisas “tediosas” como aprender a língua navajo e conhecer os Navajo em seus próprios termos.

Argumentei que tratar a estética, como uma categoria transcultural, é impossível e que isso não é um problema antropológico. O que, então, os antropólogos podem fazer com a estética?

Mais que qualquer outro antropólogo, Lévi-Strauss se engajou de modo consistente com a estética ocidental moderna, seja diretamente em sua crítica de arte ou, mais indiretamente, em seu trabalho antropológico. Não há dúvidas que Lévi-Strauss é um esteta, com opiniões fortemente discriminatórias. Contudo, o que é importante em seu trabalho é que ele utiliza sua estética (ocidental) não para compará-la com a estética de outras culturas, e sim enquanto uma perspectiva sobre outras culturas.

Consideremos o livro *A via das máscaras*[36]. Ele inicia com um problema estético: qual seja, a dissonância de estilo das máscaras *swaihwe* dos Salish dentro das tradições do litoral do noroeste americano. Ele situa estas máscaras dentro de um sistema de transformações, de máscaras e mitos na história cultural do noroeste da América. Porém, em nenhum lugar ele sugere que esse problema estético é compartilhado pelos povos indígenas da área, muito pelo contrário. Ele demonstra, antes, como os povos do litoral do noroeste pensaram que as máscaras *swaihwe* dos Salish e as, aparentemente diferentes, *xwexwe* dos Kwakiutl eram a mesma máscara. O problema estético é o problema de Lévi-Strauss, e ele o localiza em seu devido lugar: em sua própria experiência na Galeria dos Índios da Costa Noroeste do Museu Americano de História Natural. A solução, que também é sua, está muito longe dessa galeria, está na criatividade transformativa incessante dos inúmeros artistas anônimos que, simplesmente, tentaram seguir os caminhos da tradição.

---

[35] A comparação entre as pinturas na areia do Navajo e a arte de Jackson Pollock é sugerida por G. Witherspoon no seu **Language and art in the Navajo universe**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1977, p. 174–7.
[36] LÉVI-STRAUSS, C. **The way of the masks**, trans. S.Modelski, London, Cape, 1983. Edição em português: LÉVI-STRAUSS, C. **A Via das Máscaras**. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

Ao tornar explícita sua própria estética, Lévi-Strauss é capaz de escapar de suas constrições e usá-la como uma perspectiva. Apenas um ingênuo imagina que ele, quando compara mitos amazônicos com as músicas de Wagner, está propondo algum tipo de relação substantiva entre os dois "lá fora no mundo real". A conexão está em seu próprio pensamento, que para os Ocidentais é o lócus da discriminação estética. Contudo, uma vez que esse vínculo se faz evidente, torna-se possível pensar sobre os mitos amazônicos com o tipo de intensidade geralmente reservado, pelos Ocidentais, para a "Grande Arte". Iniciando explicitamente como um esteta, e tornando seus julgamentos discriminatórios evidentes, Lévi-Strauss finaliza como um antropólogo, cujo objetivo não é se engajar no trabalho de uma estética não discriminatória, que argumentei ser impossível para antropologia e mesmo estranha a ela, e sim obter uma perspectiva estética para si – o que é algo bem diferente.

Lévi-Strauss compara, contrasta e finalmente julga. Porém, o que ele julga é a própria tradição estética ocidental em si. Julga-a e acha-a insuficiente. Ele joga a estética ocidental contra si mesma. É isso o que a antropologia busca fazer, eu sugiro, e é o que faz Bourdieu, com credenciais antropológicas impecáveis, em *A Distinção*. Promoveremos o projeto antropológico não tratando de estabelecer a estética como uma categoria transcultural, e sim mediante uma reflexão crítica de nossos próprios projetos estéticos, sobre os quais a antropologia nos proporciona uma perspectiva.

Parte II

O debate

Robert Layton

Em sua exposição, Joanna Overing falou a respeito de arte e de criação de coisas bonitas entre os Piaroa. Eu me pergunto por quais critérios ela identificaria as coisas como obras de arte ou belas.

Joanna Overing

Eu falava a respeito do que os Piaroa dizem ser bonito – que inclui quase tudo o que produzem.

Robert Layton

Mas os Piaroa não falaram com você em inglês...

Joanna Overing

Eles aplicavam um termo usado para expressar, a um só tempo, a "beleza" e o poder dos "pensamentos". Seria interessante tentar identificar seus critérios de beleza. Porém, essa qualidade pertence a uma gama muito ampla de coisas, incluindo o corpo e a sua potência. O que eu não fiz foi falar sobre a estética *deles* em *nossos* termos. Algo que significaria tomar algum tipo de qualidade, como o brilho, e verificar se haveria alguma correlação, por exemplo, entre o brilho das plumarias e os desenhos na cerâmica. No entanto, nas artes visuais de Piaroa, não há critérios que conectem várias imagens, como trabalhos de plumaria, pinturas, figuras de resina ou desenhos em cestarias. O mais importante, para eles, era o fato de que os desenhos em si eram as palavras dos caminhos dos cantos, ou as palavras dos caminhos dos pensamentos. Não eram as cores, e sim os desenhos que tinham potência.

Robert Layton

Em seu estudo das fachadas das casas cerimoniais dos Abelam, Papua Nova Guiné, Anthony Forge observou que, para os Abelam, certos desenhos eram considerados mais poderosos, pois nas aldeias em que as pessoas usavam aqueles traços, os inhames cresciam mais[37]. Ainda mais, os

[37] FORGE, J. A. W. Style and meaning in Sepik art. In: **Primitive art and Society**. London: Oxford University Press, 1973. p. 175.

desenhos que os Abelam consideraram mais potentes também foram os que o próprio Forge achou, esteticamente, mais agradáveis.

Joanna Overing

Não há nenhuma concordância semelhante, no caso piaroa, nem eu presumiria julgar o que é beleza para eles, dentro da estrutura de nossos próprios padrões estéticos. Perguntas que nós (ocidentais) consideramos significativas não teriam muito sentido para eles. Os padrões de julgamento, para os Piaroa, estão conectados ao *uso*, que carrega automaticamente noções de beleza e potência. Portanto, os padrões ocidental e piaroa a respeito de coisas que são esteticamente agradáveis não podem ser comparados. No entanto, você está me pedindo para fazer exatamente isso: impor nossa estética à compreensão deles a respeito do belo.

Robert Layton

Obviamente, o problema com o qual nos deparamos, sobre a especificidade histórica do conceito de estética, é perfeitamente real. Eu me pergunto se um conceito anterior ao século XVIII como "graça" ou "graciosidade" poderia capturar melhor os ideais de beleza dos Piaroa. Um antropólogo, antes do século XVIII, usando esse conceito, poderia ter conseguido captar a essência da visão dos Piaroa, sem ser sobrecarregado, entretanto, por toda a bagagem que se adere à noção moderna de estética. Portanto, a diferença entre o nosso ponto de vista e o deles pode estar mais nos rótulos que aplicamos e nos significados que advêm deles, do que na natureza das percepções subjacentes.

Joanna Overing

Parece-me que o conceito de graça é tão difícil de aplicar, ao caso Piaroa, quanto o conceito de estética. Seria mais interessante considerar as ideias, do século XVIII, sobre as *relações* entre arte, ética, comunidade, etc... No entanto, a minha preocupação no debate foi com a categoria estética, que surgiu no século XVIII.

Peter Wade

Parece haver um desacordo entre os dois lados neste debate, visto que partem de premissas diferentes. Por um lado, para Morphy, a estética baseia-se na capacidade humana universal de atribuir significados qualitativos a estímulos materiais. Por outro lado, Overing liga a estética a uma noção modernista de arte refinada, elitista e burguesa. Claramente, no primeiro caso, o conceito de estética tem aplicabilidade transcultural, enquanto no segundo caso não. Talvez, no entanto, se Morphy tivesse elaborado o ponto a partir da proposição de que todos os seres humanos têm

capacidade de resposta estética, ele daria, ao outro lado, algo para contestar. A operação de tal capacidade não implicaria um processo de descontextualização, um processo que Overing identificou como um fenômeno exclusivamente modernista?

Howard Morphy

Atualmente, existem muito poucas análises antropológicas detalhadas dos sistemas de avaliação qualitativa, do tipo que nos permitiria desenvolver um desafio poderoso à estética modernista. Jeremy Coote e eu, claramente, não defendemos a universalidade dessa estética. Minha afirmação foi relativamente simples, a saber: certos aspectos do que poderia ser chamado de processo estético são universais e têm a ver com a apreensão de estímulos, propriedades, formas ou ideias particulares. Eu *não* afirmo que exista algo universal, na maneira como esses fenômenos são sentidos e integrados nos sistemas culturais. Nossa tarefa comparativa, então, é verificar se certas propriedades (por exemplo, a propriedade de "brilho") evocam sentimentos e respostas semelhantes, em diferentes contextos culturais. A partir daí, poderíamos construir uma antropologia comparativa da estética que tratasse não, necessariamente, de propriedades universais, e sim de propriedades que independem de contextos culturais específicos. Eu penso que devemos direcionar nossos esforços para desenvolver esse tipo de perspectiva comparativa sobre os sentidos humanos.

Joanna Overing

A definição de estética, que Morphy nos oferece, pode parecer inocente o suficiente, mas, na prática, estamos claramente com propósitos contrários. As questões que Morphy considera centrais, para entender a experiência estética, estão intimamente ligadas ao projeto modernista. Por exemplo, perguntar como as pessoas avaliam sensações é invocar uma atitude de julgamento modernista. Perguntar sobre como as qualidades formais são organizadas dentro de sistemas – é, também, uma questão modernista sobre os entendimentos estéticos das pessoas. E perguntar como as pessoas se *sentem* a respeito mundo – como distinto do que elas *pensam* – é trazer à tona a dicotomia entre emoção e razão, somente uma das séries de dicotomias, bastante fortes, que fundamentam o pensamento modernista. Essas dicotomias nos cegam para o conhecimento indígena. Elas precisam ser desfeitas.

Michael O'hanlon

Apesar do último comentário de Joanna Overing, concordo plenamente com Peter Wade. Pareceu-me que Morphy e Overing estavam conversando e que nenhum deles discordaria, fundamentalmente, da posição do outro. Morphy certamente concordaria com a visão de Overing,

segundo a qual a estética ocidental é tão específica ao ocidente, que não pode ser exportada a outros povos. E os exemplos que Overing nos apresentou, certamente, reforçam a visão de Morphy, a saber, de que os seres humanos têm uma capacidade geral de atribuir valores qualitativos às propriedades no mundo. No entanto, gostaria de fazer algumas ressalvas. Primeiro, discordo da afirmação de Overing de que o termo "estética" tem uma linhagem tão específica, de modo a não ser possível um emprego mais amplo. Cada palavra em nosso vocabulário antropológico tem uma linhagem específica, de um tipo ou de outro, e a análise antropológica está, de certo modo, explorando essa linhagem para além de seus limites. Segundo, o conceito de estética não tem raízes em uma única linhagem. O termo, como Overing apontou, foi cunhado por Baumgarten. Agora, a definição de Baumgarten se referia ao conhecimento sensível, ao mundo perceptivo como confluência, convergência e síntese. Kant sequestrou essa noção, bastante integrativa de estética, e deu-lhe uma rotação transcendental. Eu penso que, agora, podemos retornar a um sentido do termo, que seja mais próximo da intenção original de Baumgarten e, potencialmente, mais atraente para os antropólogos.

Alfred Gell

Gostaria de acrescentar que as duas partes devem inevitavelmente conversar entre si, uma vez que cada uma apela a noções bastante diferentes de estética. Vale ressaltar que estética é uma daquelas expressões cuja morfologia é típica de uma forma específica de discurso acadêmico[38] (semelhante a expressões como ciências econômicas [*economics*] e ciências políticas [*politics*]), que, supostamente, indicam algum fenômeno do mundo real como se universal. Por exemplo, as ciências políticas originalmente significavam uma forma de ciência ou filosofia do governo e do estado. Ainda, todos nós, formados em antropologia, fizemos cursos a respeito, com base no pressuposto de que política é algo que todos os povos *têm*, em qualquer lugar. Pode ser bem difícil ver o que é política para os pigmeus Mbuti, mas não duvidamos que eles tenham. Por quê? Porque está nas ementas e nos programas dos cursos! O que estamos testemunhando, aqui, é a promoção de uma palavra – desde a conotação original de um discurso filosófico, até seu uso como rótulo para uma classe de atividades do mundo real – que, aparentemente, existia antes de uma certa

[38] N.T.: Trecho e parágrafo que necessitaram de uma adaptação mais extensa, no português, por conterem um jogo de palavras baseado na morfologia da língua inglesa e na história etimológica de certas palavras, que não encontra um jogo semelhante na língua portuguesa, a saber, *economics* e *politics*. Optamos por adotar as expressões convencionalizadas no campo acadêmico brasileiro, *ciências econômicas* e *ciências políticas*. Entretanto, trata-se de uma escolha que perde a força do "trocadilho" original, em que Gell chama atenção ao fato de searas acadêmicas naturalizarem e universalizarem fenômenos que são situados histórica e espacialmente, por meio de alcunhas como "ciências" ou outras com desideratos similares. Original: "aesthetics is one of those words ending in *-ics,* along with economics, politics, and so on, all of which began as denoting a certain kind of academic discourse and ended as purportedly indicating some phenomenon of the real world". GELL, A. et alli. "Aesthetics is a cross-cultural category". In: INGOLD, Tim (org.). **Key Debates in Anthropology**. Londres: Routledge, 1996. p. 279, 280.

disciplina voltada para estudá-la, mas, na verdade, foi produzida pela existência de uma certa abordagem disciplinar, com um nome específico e um certo escopo. No caso da estética, acho que devemos resistir a esse tipo de promoção do termo, pelas razões expostas pelo Peter Gow. A estética é um ramo da filosofia; consiste em um discurso filosófico, êmico do ocidente, principalmente sobre objetos de arte e tradições artísticas, embora, de modo secundário, também sobre coisas como paisagens e flores, que obviamente não são objetos de arte, mas podem ser tratadas como se fossem. Porém, no caso, estamos em terreno escorregadio. Uma vez que se aceite que a estética deve estar no currículo, juntamente com as ciências econômicas e políticas, o seu tema de fundo será, inevitavelmente, invocado nesse mesmo processo de promoção. Eu penso, porém, que agora é a hora de parar! Todas as dificuldades atuais, na antropologia da política, surgem da maneira como a política foi promovida, passando de um tipo de discurso filosófico a um conjunto de crenças sobre o mundo real. No caso da estética, devemos nos afastar do abismo, em vez de sermos seduzidos pela conveniente relação morfológica, ou de convenções acadêmicas, do termo com expressões como ciências econômicas [*economics*] e ciências políticas [*politics*].

Joanna Overing

Eu concordo. Deixem-me voltar às observações de O'Hanlon sobre a definição de Baumgarten. Baumgarten procurava universais: do pensamento poético e do pensamento bonito. Mas, ao procurarmos universais da estética, política, economia ou qualquer dessas coisas, nós consideramos essas categorias de modo naturalizado no mundo. Da minha parte, não acho que sejam naturais para o mundo. E, provavelmente, deveríamos dedicar muito mais esforços para jogar todos fora – incluindo os entendimentos naturalizados e universalizados sobre política e economia.

Howard Morphy

Gostaria de ver o desaparecimento da antropologia da política e da antropologia da economia. Contudo, eu argumentaria, fortemente, a *favor* do desenvolvimento de uma antropologia da estética. Uma das consequências de se concentrar, exclusivamente, sobre a ideia de que o conceito de estética ocupou um estágio particular da história da filosofia ocidental é que uma área inteira da experiência e ação humanas é, por assim dizer, subsumida sob a categoria ocidental, e torna-se, por fim, contaminada por associação com ela. Tendo este argumento de fundo, basta apenas um pequeno passo para negar que exista algo, no mundo real, ao qual a categoria se refere. Penso que limitar o alcance da estética, àquela gama muito estreita de possibilidades que o conceito ocidental moderno oferece, é contraproducente, dada a associação do conceito com tipos particulares de "objetos de arte" – isso deixa as dimensões mais gerais da experiência humana, que

nos interessam, quase intocadas pela reflexão! Eu não poderia concordar mais com a ideia de que a antropologia deveria oferecer maneiras de criticar e avançar além dos conceitos ocidentais estritamente definidos, mas estou feliz que a antropologia, para tomar a ideia ressaltada por Alfred Gell, seja uma área do conhecimento, que carregue em sua morfologia o sufixo "-logia" [39], e não uma expressão como "ciências antropológicas".

Marcus Banks

Para demonstrar que a estética é uma categoria transcultural, Morphy e Coote precisariam apenas demonstrar que existem, pelo menos, duas sociedades, no mundo, que têm um conceito de estética e que podem ser comparadas. E isso seria difícil de negar. Além disso, a observação de Overing segundo a qual os Piaroa não têm categoria para designar algo como objeto de arte ou artista profissional se encaixa muito bem com o argumento de Morphy, a saber, o de que a estética trata das qualidades sensíveis dos objetos e da avaliação dessas qualidades. No entanto, o que quero enfatizar é que os quatro participantes deste debate são conhecidos por seus trabalhos em sociedades sem Estado. Nenhum deles apresentou uma percepção a respeito de alta cultura artística, a partir de um contexto não europeu. Os Borzwázi, na paródia de Overing, são os nativos da Europa Ocidental, e não das grandes civilizações da Ásia. No entanto, não há como negar a existência de categorias estéticas nessas civilizações, ou de intelectuais locais que se dedicaram à explicação de práticas e sentimentos estéticos. O fato das artes da Índia, por exemplo, serem totalmente estetizadas em seu contexto regional, independentemente do contato europeu, certamente exemplifica o desenvolvimento separado próprio de uma categoria estética. Portanto, já temos duas categorias, uma aqui (Europa) e outra lá (Índia). Há exemplos paralelos na China, no Japão e em outros lugares. Na minha opinião, o resultado do debate é uma conclusão inevitável.

Sonia Greger

O caso da oposição parece depender de um conceito moderno de estética, que já estamos começando a questionar em alguma medida. No entanto, devemos reconhecer que o discurso estético, chamado ou não por esse nome, remonta pelo menos a Platão e Aristóteles, e que os diálogos e argumentos iniciados por esses pensadores clássicos ainda informam a arte contemporânea. Mesmo para a estética moderna, o conceito de arte como forma de discriminação é muito recente. Por exemplo, quando Kant enfatizou a autonomia do objeto estético, o objetivo foi de mostrar que não o julgamos da mesma maneira que o julgamento é exercido normalmente. Nesse sentido que ele argumentou que o objeto de arte tem intencionalidade sem um propósito

[39] N.T.: Ver nota anterior dos tradutores.

específico. Seu objetivo era descobrir em que sentido cada objeto estético é único, e por que não caberia a eles um julgamento no sentido comum.

Se eu pudesse voltar aos exemplos etnográficos, apresentados por Joanna Overing, acho que todos os contrastes que ela traçou entre as atitudes dos Borzwázi e dos Piaroa podem ser encontrados igualmente na própria história da estética ocidental. Por um lado, há a atitude de "esteticismo", por outro lado, encontramos uma estética muito mais próxima dos sentimentos e enraizada na vida cotidiana. O que Wordsworth e Coleridge estavam fazendo em suas baladas líricas? O que estava acontecendo no movimento arte/artesanato (que foi virtualmente o oposto do esteticismo)? Ou considere a tensão, na estética moderna, entre Keats e Gerard Manley Hopkins. O que Keats estava fazendo? Ele estava retornando à história da Europa, retornando aos usos linguísticos da Itália e da Grécia, retornando – ao estilo de Milton – ao classicismo. Esse era o seu tipo de estética. E o que Gerard Manley Hopkins estava fazendo? Ele estava voltando às raízes linguísticas anglo-saxônicas, em busca de um tipo de terreno mais particular.

Peter Gow

Eu poderia responder por meio de outro exemplo etnográfico: o estudo de Bourdieu sobre a sociedade francesa moderna. Quando se trata da estética ocidental, é muito fácil ser seletivo e escolher as partes que você gosta. Contudo, em uma análise etnográfica do julgamento estético ocidental, você não é livre para escolher as partes que gosta e deixar de fora as que não gosta. Você precisa abordar o fato de que as pessoas usam essas coisas para fazer distinção, discriminação social radical. Seguindo Bourdieu, eu argumento que é isso que os franceses modernos estão fazendo, assim como estou bastante certo de que o mesmo se aplica aos ingleses modernos e, de fato, às pessoas do mundo ocidental.

Georgina Born

Mas o que é o trabalho de Bourdieu, senão uma contribuição para uma antropologia da estética? Se, após a controvérsia de Gell, não desenvolvermos esse ramo da antropologia, como abordaremos as áreas de atividade humana do tipo como a que Bourdieu lidou? O Peter Gow argumentou que deveríamos nos interessar pelos Yolngu enquanto pessoas, e não apenas por suas práticas artísticas, pinturas, etc... Porém, se Morphy, em seu trabalho, se engaja com essas práticas é certamente porque elas ocupam um lugar importante na vida do Yolngu. Ele resiste ao formalismo, ao enfatizar, constantemente, como as práticas artísticas são integradas nos rituais da vida cotidiana (e não cotidiana).

Veja o caso da antropologia da política. Ela serviu a um propósito útil, ao nos fornecer ferramentas analíticas para comparar, por exemplo, os Asante e os Mbuti. Podemos concluir que, para os Asante, a política é um foco importante da vida social, enquanto que para os Mbuti ela não o é. Da mesma forma, precisamos de termos para distinguir entre sociedades em que as fontes objetivas de prazer e estímulo são reconhecidas e aquelas em que não são, ou desempenham um papel menor. Sem os termos apropriados, como podemos capturar essa variabilidade? Os termos que usamos podem ter sido reificados na história da antropologia, mas ainda precisamos deles. Só assim podemos conseguir o que Joanna Overing fez em sua paródia: desenvolver uma antropologia reflexiva do discurso estético ocidental, que nos permita sintonizar melhor seu etnocentrismo. Exigiria também que fôssemos muito mais sensíveis à variabilidade histórica desse discurso.

Entretanto, parece-me que o principal problema está em algo que Jeremy Coote mencionou no início de sua apresentação. Ele listou uma série de monografias que tinham as palavras "estética" e "poética" em seus títulos. O crescente uso desses termos acarreta o risco de sua degradação, dada a excessiva generalização. Antropólogos, e não só, agora estão usando a "estética" como um termo guarda-chuva para cobrir uma variedade de discussões, tais como sobre a vida social, as práticas religiosas e uma série de outras coisas que são apenas adicionadas, de maneira frouxa, sob a rubrica abrangente. Portanto, somos confrontados com a questão urgente de como podemos traçar limites em torno da estética, seja como um conceito analítico, seja como uma categoria de experiência empírica. A menos que, ou até que, abordemos esta questão, não saberemos em que lugar traçar a linha entre uma antropologia da estética e uma antropologia das emoções ou do corpo.

Peter Gow

Gostaria de destacar dois pontos, em resposta ao comentário de Georgina Born. Primeiro, quando eu disse que os Yolngu são interessantes porque são pessoas, obviamente quis dizer que eles são interessantes como pessoas por causa das coisas que fazem. Eles *não* são interessantes apenas porque eu acho que podem pintar bem. Essa é a diferença entre, de um lado, o nosso interesse etnográfico nos Yolngu e, de outro, o nosso interesse estético em Bridget Riley. Quando você discute sobre o trabalho de Bridget Riley (a não ser que sua abordagem seja como a de um historiador da arte), você realmente tem que tomar uma decisão, antecipada, sobre os méritos dela como pintora, é uma implicação inevitável.

Segundo, Georgina Born sugeriu que *A Distinção*, de Bourdieu, é uma prova de que a estética é uma categoria transcultural. Nesse caso, gostaria de perguntar, por que seu trabalho, sobre os Kabyle na Argélia, não aborda a estética como um tema central? Suspeito que Bourdieu não seria capaz de realizar o exercício, que conseguiu descrever em *A Distinção*, para os Kabyle. Isso ocorre

porque as atividades de distinção, que os franceses demonstram, são muito menos importantes para pessoas como os Kabyle. De fato, eu sugeriria, portanto, o contrário, isto é, de que as evidências do trabalho de Bourdieu apontam para a conclusão de que a estética não é uma categoria útil transculturalmente.

Felicia Hughes-freeland

Há duas zonas de incerteza ao redor da interpretação da moção, que temos diante de nós. Primeiro, não está nítido se a discussão deve ser sobre categorias ou sobre estética. Segundo, a noção de "cultura transversal" [cross-culture], com suas significações secundárias, segundo a qual é possível pular barreiras muito altas por sobre domínios sociais mutuamente exclusivos, já se tornou muito problemática. No entanto, gostaria de levantar um problema adicional, que surge do meu próprio trabalho sobre dança.

Há muito que pondero a questão de Nelson Goodman: qual seja, o cerne não é a pergunta *o que é* arte, e sim *quando é* arte? Essas reflexões me levam a simpatizar, em certa medida, de modo contrário à moção. Embora atribuições avaliativas, como opacidade e brilho (ou em relação à dança, aspereza e refinamento), possam ser amplamente utilizadas, pouco tem sido dito a respeito dos modos como as pessoas classificam essas atribuições. Trabalhando em Java, descobri que minha própria pesquisa em dança estava se integrando a um debate cultural, político e ideológico sobre quais tipos de atribuições podem, ou não, ser contadas como atributos estéticos. Em outras palavras, se uma avaliação qualificou, ou não, algo como estético, a questão era politicamente sensível e altamente controversa.

Isso me leva à minha pergunta. Ouvimos como o conceito de estética foi cunhado no século XVIII, porém ninguém falou sobre o que está acontecendo agora e, ainda, por que pensamos em estética em uma era de mercantilização, turismo etc. Qual é a conexão entre nosso uso atual do termo e a situação histórica, mais ampla, em que nos encontramos?

Howard Morphy

Uma das razões pelas quais me sinto tão inclinado sobre a necessidade de uma antropologia da estética é que ela serviria para direcionar nossa atenção para os produtos e atividades de povos em culturas não europeias, que – dada a competência limitada do conceito de estética, endossado por muitos comentaristas ocidentais – de outro modo seria excluída. No entanto, concordo que o campo da estética, mesmo o desenvolvido na Europa, é muito mais complexo e variado do que esse conceito restrito sugeriria.

Tim Ingold

Gostaria de levantar três problemas relacionados. Primeiro, se, como diz Morphy, a estética se preocupa com os efeitos qualitativos dos estímulos sobre os sentidos, e se – como provavelmente são – animais não humanos são afetados por estímulos, poderia haver uma estética dos animais não humanos? Em outras palavras, a estética é uma categoria trans-específica? Vocês podem responder imediatamente: "Não, de maneira alguma, porque o que distingue os humanos dos animais, de outras espécies, é que atribuímos valores de um tipo, ou de outro, ao que sentimos". Porém, isso me leva ao meu segundo problema. Em sua apresentação, Morphy argumentou que a estética realmente lida com a inter-relação entre o sensorial e o semântico – isto é, entre o que sentimos e os valores que atribuímos a esses sentimentos. No entanto, eu me pergunto como eles devem ser separados. Receio que a separação só possa ser feita em termos de algum tipo de dualismo mente-corpo. O argumento seria o seguinte: enquanto organismos com certas capacidades corporais inatas, os seres humanos percebem as coisas de certos modos gerais. Então, dependendo do contexto cultural em que são criados, eles passam a unir valores particulares e culturalmente específicos a essas sensações gerais. No entanto, desconfio muito da ideia de que existem capacidades humanas universais, às quais os detalhes culturais foram posteriormente conectados. E esse é o meu terceiro problema. Não acredito que existam *quaisquer* capacidades humanas que não surjam no, e por meio do, processo de desenvolvimento dos seres humanos, em contextos ambientais particulares. Quando separamos uma "capacidade de resposta estética" humana geral da tendência específica das pessoas a responder de tal maneira (como quando separamos a "habilidade para a linguagem" da habilidade prática de pessoas falarem algumas línguas e não outras), estamos reificando o que é, na melhor das hipóteses, uma abstração conveniente. Estamos separando o que parece ser aspectos gerais da percepção humana, daquilo que parece ser aspectos particulares; e colocando os primeiros na caixa denominada "universais humanos" e os segundos na denominada "diferenças culturais". Parece-me que o mesmo procedimento está subjacente à separação do sensorial e do semântico. Agora, se assim a estética for constituída – como a relação entre o sensorial e o semântico –, então, que ela seja descartada. É necessário dissolver a dicotomia sensorial/semântico e, portanto, a categoria estética. O que nos resta é uma antropologia da percepção.

Christina Toren

Pelo que Alfred Gell e Tim Ingold disseram, fica claro que estamos em uma posição na qual devemos tentar nos livrar de termos como estética. Certamente, já passou o tempo em que teríamos que demarcar esses domínios purificados e sair para verificar se um povo os tem ou não. Ingold

nos trouxe de volta ao básico, chamando a atenção para o fato de que cada lado do debate tem uma teoria implícita da cognição. Morphy e Coote aderem à noção tradicional, segundo a qual, primeiro, nascemos com certos universais cognitivos, e depois a cultura surge e aloca as diferenças por sobre a superfície. A minha opinião, ao contrário, é de que a cognição é, desde o início, um processo histórico. O que me interessa, como antropóloga, é a questão de como as pessoas se tornam *quem* são. Gostaria de focar em suas preocupações êmicas a respeito da natureza de suas vidas e, daí, me concentrar no que elas acham mais interessante. Fazer isso, entretanto, não exige que a vida seja dividida em domínios puros. É claro que precisamos de palavras, para que possamos nos comunicar uns com os outros. Precisamos de termos de análise. Contudo, a estética não é uma categoria analítica, nem jamais se tornará uma. Ainda, ela é completamente desnecessária. Não precisamos dela para poder estudar as máscaras dos Abelam, as pinturas dos Yolngu ou qualquer outra coisa.

Howard Morphy

Discordo, profundamente, de quase tudo que Christina Toren disse. Discordo em parte porque parece estabelecer um arcabouço teórico próprio, que atribui significados exclusivos e idiossincráticos a termos como história, tornando praticamente impossível integrá-los aos arcabouços teóricos com os quais, como antropólogos, estamos acostumados a lidar: panos de fundo que conferem um lugar central a conceitos como cultura e estrutura cultural. Agora, é claro, eu não sustento que os sistemas estéticos sejam independentes dos processos históricos. De fato, uma das razões pelas quais eu me oponho, aos argumentos dos debatedores contrários à moção, é que eles aderem, de modo rígido, a um conceito particular, historicamente baseado no conceito de estética – um conceito que desempenhou sua parte no processo de estabelecimento da hegemonia do discurso acadêmico ocidental sobre os modos pelos quais outras culturas são concebidas e compreendidas.

Em relação ao primeiro problema de Tim Ingold, eu não limitaria, necessariamente, a aplicabilidade do conceito de estética aos seres humanos. De fato, do meu ponto de vista, a exploração dos aspectos estéticos da percepção em populações não humanas constituiria uma parte fundamental da ciência geral da estética. Talvez seja mais difícil realizar estudos cognitivos que cruzam os limites das espécies, do que os que cruzam os da cultura, mas eu não descartaria a possibilidade. Além disso, acho que é analiticamente útil, apesar das objeções de Ingold, distinguir o semântico do sensorial. A relação entre os dois geralmente é muito forte, como mostra, por exemplo, Nancy Munn em “The Fame of Gawa” [40]. No entanto, eu acho que a distinção é bem

[40] MUNN, N. M. **The fame of Gawa: a symbolic study of value transformation in a Massim (Papua New Guinea) Society.** Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

mais do que uma simples conveniência analítica, antes, penso que o sensorial e o semântico se referem a dimensões bastante diferentes da experiência e ação humanas. Ambos são relevantes para entender o que eu me contentaria em chamar de processos culturais.

Penelope Harvey

Gostaria de assumir a perigosa tarefa de desafiar o status de prova colocado Jeremy Coote. Ele trouxe à tona trabalhos de intelectuais não ocidentais, como os Ioruba, que escreveram sobre a estética das culturas às quais pertencem. Esses intelectuais são informantes perfeitos, pois falam tanto as línguas de suas culturas de origem, quanto as da academia ocidental. É claro que eles têm uma posição muito complexa em relação aos discursos acadêmicos ocidentais. À luz dos comentários de Alfred Gell, pergunto-me se essas pessoas também escrevem sobre política e economia. E, se o fazem, quais são as implicações do que escrevem sobre estética? Eu gostaria de observar que, embora Morphy queira ampliar o conceito de estética para não excluir culturas não ocidentais, ele ficaria muito feliz ao ver que a política e a economia desaparecendo como domínios da pesquisa antropológica. Isso não implica, precisamente, no tipo de estratégia de exclusão a que Morphy se declara contrário?

Howard Morphy

Quando me referi à exclusão da política e da economia, quis dizer que não estava particularmente preocupado com elas no momento do debate!

Marcus Banks

Eu deveria partilhar do ceticismo de Penelope Harvey a respeito dos intelectuais ioruba. Não devemos nos deixar enganar pela autenticidade falsificada, que ocorre quando uma pessoa nativa articula o ponto de vista que nós queremos ouvir – como se fornecesse um selo de aprovação. Mesmo assim, é o caso de tradições estéticas indígenas, que nada têm a ver com a cultura e a história europeias. Povos dessas tradições se assemelham aos Borzwázi de Overing, em todos os aspectos críticos. Elas reificam objetos de arte, mistificam a arte, falam de qualidades não verbais, que somente o verdadeiro esteta pode apreciar – em tudo, desde pinturas, passando pela poesia até paisagens naturais. Os Mughals foram grandes instigadores desse tipo de discurso na Índia. A minha preocupação é simplesmente que há outros exemplos de sistemas estéticos autônomos, além do ocidental, que precisam ser escrutinados, seguindo os procedimentos normais da análise antropológica. Assumir que a estética foi subitamente inventada na Europa Ocidental no século XVIII é flagrantemente etnocêntrico. Se Ingold pode clamar por uma troca de perspectiva ao acionar os animais não-humanos, eu também faço ao acionar uma para as altas culturas. Os

antropólogos, de modo constante, falharam em reconhecer que há outras culturas no mundo, *que não podem ser* chamadas de selvagens, primitivas, simples ou seja qual for o termo atual politicamente correto. No entanto, essas culturas têm suas próprias tradições. Na medida em que continuamos a tomar as sociedades sem estado como nosso protótipo para o "outro" não ocidental, desconsideramos as filosofias nativas com formas altamente refinadas, articuladas e letradas, como as encontradas nas grandes civilizações da Ásia. Não obstante, quanto aos iorubas, não me surpreenderia se os intelectuais, que Coote mencionava, tivessem cursado aulas de arte!

Joanna Overing

Acontece que meu trabalho etnográfico foi realizado na Amazônia, então, é esse o exemplo que dei. Eu não sou uma especialista na Índia. Não nego que outros povos tenham filosofias e entendimentos extraordinariamente interessantes do mundo. A propósito, os povos da Amazônia têm. O que me preocupa é o surgimento da estética como uma metalinguagem. Ouso dizer que o discurso indiano, sobre arte, é muito mais reconhecível, para nós, porque está localizado em uma sociedade que, como a nossa, é estratificada, hierárquica e elitista. Mas esse discurso não é, por si só, equivalente a uma estética. Não acho que os gregos antigos, por exemplo, tivessem uma estética – certamente, não tiveram no sentido que nós temos. Eles estavam preocupados com a beleza, enquanto ela se encaixava num todo – isto é, a beleza era contextualizada. Estava ligada ao uso; desse modo, a arte foi colocada na mesma categoria ao lado do artesanato especializado. Além do mais, na Índia, tenho certeza de que as discussões sobre beleza e atividade artística estão situadas em contextos sociais de aplicação prática. Para mim, o que foi significativo, para o nascimento do conceito de estética, foi o fato de que ele sinalizava para a *descontextualização* da arte da vida social, a sua separação e o seu desapego dos domínios comuns da experiência humana.

Pnina Werbner

Gostaria de responder à afirmação de Alfred Gell, segundo a qual não temos a necessidade da existência de uma antropologia estética separada. Se eu pensasse, por exemplo, que as reações apaixonadas das pessoas, aos ataques ao que consideraríamos sua cultura, fossem baseadas em motivos utilitários, como uma interpretação neomarxista o faria, eu estaria de acordo. Em outras palavras, se você pudesse entender as tentativas das pessoas de defender e proteger sua cultura, diante de uma ameaça externa, simplesmente em termos de seus interesses econômicos e políticos, então, certamente, poderíamos ficar sem estética. Entretanto, se alguém acredita, como eu, que as pessoas respondem apaixonadamente a esses tipos de ameaças, de maneiras que vão além da economia e da política, assim como igualmente além do dogma moral e do fanatismo religioso, então, eu acho que devemos reconhecer algo que só poderíamos chamar de estética.

Peter Gow

Não há nada errado com um observador ou analista que descreve essa reação como uma reação estética. O problema surge quando você tenta estabelecer a estética enquanto uma categoria transcultural. Para muitos povos, a experiência estética não tem nada a ver com paixão – certamente, a resposta passional pode ser explicitamente *excluída* da experiência estética. Meu argumento é que não temos uma linguagem comum, para descrever nossos julgamentos estéticos, porque eles são intrinsecamente discriminatórios. Não tenho nenhuma objeção a você ter uma perspectiva estética extraída de sua própria experiência, para caracterizar uma reação específica como *mais* do que simplesmente algo material e moral. Eu posso tomar o que você diz e decidir, por mim mesmo, o que pensar a respeito. Porém, eu não quero que essa perspectiva prevaleça desde o início.

James Weiner

Gostaria de fazer uma observação, que tem a ver com as maneiras pelas quais a estética figura nos escritos de Kant. Por um lado, temos a estética pura da Crítica do Julgamento, que parece estar em discussão aqui. Por outro lado, temos a estética transcendental da Crítica da Razão Pura, na qual Kant identifica como o nosso mecanismo perceptivo nos permite reconhecer a forma como tal – que é a maneira pela qual a nossa estrutura perceptiva é estruturada, de modo a nos permitir extrair as formas pelas quais reconhecemos o mundo. Estas são as categorias da intuição. Este último entendimento da estética é muito mais geral. Não há dúvida de que as pessoas, em todos os lugares, têm que lidar com o problema de dar uma aparência, forma, para o mundo que elas conseguem aceitar como real e trilhar seus caminhos através disso. Essa premissa está no cerne do trabalho de Marilyn Strathern [41], no qual ela se compromete a olhar o modo de vida melanésio em termos estéticos – isto é, a maneira pela qual as pessoas traçam as formas apropriadas de sua socialidade. A diferença entre esses dois sentidos da estética é evidente nos comentários de Jeremy Coote e Howard Morphy. Eles parecem imaginar um processo mentalista que, finalmente, envolve atos de contemplação e atribuição. E acho que é isso que os opositores à moção, em especial Peter Gow, estão parcialmente rejeitando. Não que as considerações estéticas não sejam importantes em todos os lugares. Antes, o ponto é que as maneiras pelas quais as pessoas concebem suas formas podem ser muito diferentes, podem não ter nada a ver com processos mentais, podem ter tudo a

[41] STRATHERN, M. **The Gender of the Gift:** problems with women and problems with society in Melanesia, Berkeley, University of California Press, 1988. Tradução disponível: STRATHERN, M. **O gênero da dádiva**: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

ver com o corpo e a intersubjetividade – de modo que podem ser irreconhecíveis, para nós, como maneiras de agir estéticas.

Howard Morphy

Sinto que os opositores da moção não puderam escapar de um conceito limitado de estética, a do julgamento, específico de uma estrutura política particular e de um segmento específico de sua própria sociedade. Em nenhum momento, Jeremy Coote ou eu adotamos uma perspectiva contemplativa sobre a estética da forma. De fato, *evitamos* cuidadosamente a tentação de localizar a estética na contemplação de objetos reificados como arte. Devido ao fato de aderirem a uma definição ocidental peculiar, os opositores acharam necessário suspender sua crítica, em um ponto particular da história da filosofia ocidental, e recorrer à autoridade de um professor de literatura inglesa em Oxford. Esta postura serve para exemplificar maneiras pelas quais o discurso antropológico está permitindo-se ser apropriado pelas estreitas preocupações ocidentais. Efetivamente, as mesmas lições que Peter Gow mostrou que poderíamos aprender com as reflexões de Lévi-Strauss, sobre a estética ocidental, são quase negadas pela perspectiva que adotam. Eu senti que estavam tentando forçar nossa posição dentro de um conceito de estética, que nem eu nem Coote sustentamos – por exemplo, na tentativa de associar a nossa perspectiva a uma categoria de objetos de arte "separados". Foi significativo, que em suas referências ao recente volume editado por Coote e Shelton [42], Overing tenha citado os artigos de Gell e Shelton, que tratam de casos – entre os ilhéus de Trobriand e o Huichol, respectivamente – em que a estética tem suas raízes nas searas da religião e do ritual, e não integrada à vida cotidiana. Entretanto, em outras contribuições, presentes no livro (incluindo a minha e a de Coote), a perspectiva adotada é oposta.

Joanna Overing

Nossos opositores nos ofereceram uma definição mais geral de estética, mas, ao fazê-lo, não escaparam do paradigma modernista. A preocupação é desenvolver uma metalinguagem da estética, para fins de tradução transcultural. No entanto, é perigoso supor que termos analíticos possam ser separados para avaliar os valores de outros povos. A imposição de nossas categorias e nossos entendimentos contraria a contextualização das noções deles de beleza e o lugar que elas ocupam em suas vidas. Não importa como você defina estética no início, a cada passo, cada vez mais, o sistema de valores modernista tende a se infiltrar, à medida que a discussão se desenrola. Nós realmente precisamos prestar atenção a esse tipo de infiltração. Não tenho nada contra o uso do

[42] COOTE, J.; SHELTON, A (org.) **Anthropology, art, and aesthetics**. Oxford: Clarendon, 1992.

termo estética, mas eu me oponho ao seu uso como meio de tradução, ou como meio de desenvolver categorias analíticas que buscam explicar, em um nível separado e mais profundo, o que está acontecendo nas mentes, nos sentimentos e na cultura de povos indígenas.

Jeremy Coote

Farei um breve comentário. Nossos opositores parecem querer escolher a definição de estética mais etnocêntrica que conseguirem encontrar, para poderem, assim, afirmar que ela não pode ser aplicada de modo transcultural. Isso me soa perverso. O que devemos fazer é usar nossos estudos de estética e as categorias estéticas de outras culturas para refletir sobre nossas próprias categorias. Em vez de desistir da estética porque ela foi apropriada da burguesia ou dos filósofos, devemos, ao contrário, usar a nossa própria experiência etnográfica para criticar as categorias da filosofia burguesa. E assim, talvez, possamos tentar superar nossas suposições modernistas.

Peter Gow

Mas *não podemos* fazer isso. Não podemos deixar de lado a estética ocidental, como se fosse um conjunto de roupas que poderíamos trocar. É *intrinsecamente* pessoal. Howard Morphy falou sobre o estabelecimento de uma metalinguagem da tradução, a partir da qual poderíamos comparar sistemas estéticos, sendo o nosso um deles. Essa abordagem me parece problemática, uma vez que a metalinguagem continua sendo a da estética ocidental. Comparar, contrastar e julgar são a essência dessa estética, e você não pode simplesmente escapar dela. Morphy nos acusa de aderir a uma noção muito rígida de estética. No entanto, o quadro completo de Morphy – segundo o qual os estímulos sensoriais recebidos são atribuídos com valores semânticos qualitativos – não é outro senão o da própria estética modernista. É a estética do olhar educado. Há, é claro, outras críticas a esse pano de fundo na tradição ocidental, como a crítica marxista mencionada por Overing. Permitam-me concluir, no entanto, com uma breve observação. Certamente está longe de ser fortuito o fato do melhor exemplo de Coote, a respeito de uma estética elaborada e não ocidental, venha dos Ioruba. Enquanto ele falava, fiquei pensando por qual motivo o *British Journal of Aesthetics* publica um artigo de um autor ioruba sobre estética ioruba? A resposta, certamente, é que a arte ioruba é o protótipo da "arte primitiva", no mercado internacional. Há um desejo intrínseco, por parte da estética moderna, de que os Ioruba *tenham* uma estética. Portanto, um intelectual ioruba é convidado a escrever este artigo, a inventar uma estética ioruba. E esse é o meu ponto.